

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
_____ И.В. Евсеева
« ____ » _____ 2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
ПОЭТИКА ИМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Выпускник

Я.В. Баженова

Научный руководитель

д. филол. н., доц. К.В. Анисимов

Нормоконтролер

А.С. Белозор

Красноярск 2016

РЕФЕРАТ

Тема настоящей выпускной квалификационной работы «Поэтика имени в творчестве И.А. Бунина». Количество страниц работы: 136. Список использованной литературы включает 118 позиций. Иллюстрации, формулы, приложения, таблицы отсутствуют. Сопровождающая презентация включает 10 слайдов.

Ключевые слова: И.А. БУНИН, ИМЯ СОБСТВЕННОЕ, ОНОМАТОПОЭТИКА, МИФОПОЭТИКА, НАРРАТОЛОГИЯ, МЕТАТЕКСТ, НЕОСИНКРЕТИЗМ.

Целью работы является раскрытие семантических, интертекстуальных, метатекстовых потенциалов имени собственного в поэзии и прозе И.А. Бунина, поиск биографических и культурно-исторических подтекстов его ономастической системы, а также выявление характера и способов взаимодействия имени собственного с иными формально-содержательными категориями художественного текста писателя.

Поставленная цель подразумевает решение следующих конкретных задач:

- Проследить эволюцию функционирования имени собственного как языкового знака в контексте исторической поэтики.
- Определить специфику использования Буниным имени собственного как языкового знака в соотношении с традициями русской классической литературы XIX века.
- Осветить специфику использования Буниным имени собственного как языкового знака в соотношении с эстетикой модернизма.
- Выявить особенности использования имени собственного в поэзии Бунина.
- Проанализировать мифопоэтический потенциал имен собственных в прозе Бунина.
- Исследовать характер и способы взаимодействия имени собственного в творчестве Бунина со структурной организацией художественного текста.

Актуальность работы обусловлена вниманием исследователей к проблеме функционирования личного имени собственного в культуре, его статусу в литературном тексте как шифра, к которому необходимо подобрать код. Многочисленные наблюдения ученых о системе собственных имен в рассказах Бунина показывают необходимость целенаправленного и обобщающего исследования системы имен в творчестве писателя уже не только с лингвистической точки зрения, но и с установкой на выход к глубинным пластам поэтики автора, моделирующим с его историческими, религиозными, литературно-эстетическими и социально-политическими взглядами.

В результате проведенной работы получены выводы о том, что имя собственное в прозе Бунина способно, во-первых, определенным образом притягивать и комбинировать внутритекстовые формальные и содержательные элементы художественного текста, создавая так новое содержание, во-вторых, оно открывает выход к широчайшему культурному полю, насыщая авторский текст интертекстами, порождая таким образом новые смыслы.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ И СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАКА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ	18
1.1. Имя как теоретическая проблема в контексте смены историко-литературных эпох	19
1.2. Имя в модернистской эстетике и философии	25
ГЛАВА 2. БУНИНСКАЯ ПОЭТИКА ИМЕНИ В СИНХРОННОМ И ДИАХРОННОМ АСПЕКТАХ.....	38
2.1. Имя у Бунина и акмеистов: к типологии постсимволизма	38
2.2. Бунинская поэтика имени в исторической ретроспективе: Бунин и Гоголь	47
ГЛАВА 3. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПОЭЗИИ БУНИНА	60
3.1. Имя и поэтический неосинкретизм	60
3.2. Бунин и В.А. Жуковский: две разновидности кладбищенской элегии	71
ГЛАВА 4. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПРОЗЕ БУНИНА	82
4.1. Имя как событие в поэтике бунинского рассказа: «Вести с родины», «Крик».....	82
4.2. Имя героя и метатекст: рассказ «Ночной разговор»	89
4.3. Имя, письмо, изображение: эпитафии и кладбищенские портреты у Бунина («Легкое дыхание» и «Огонь пожирающий»).....	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	123
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	126

ВВЕДЕНИЕ

«Любой художник – это динамическое тождество: он меняется, но в нем сохраняется неизменное. Однако у каждого художника свои акценты. <...> Писателей <...> можно уподобить распускающемуся цветку. Все, что находилось в свернутом виде, постепенно разворачивается, неявное становится очевидным, отрываются новые глубины, обнаруживаются новые грани. Очевидно, что Бунин тяготеет к этому <...> типу» [Сливицкая, 2004: 8–9], – пишет О.В. Сливицкая.

Исключительность творчества Бунина – прозаика и поэта, центрального писателя и идеолога русской эмиграции, лауреата Нобелевской премии – в том, что оно всегда вызывало двоящееся впечатление, поражало своей популярностью. В судьбе и произведениях Бунина отразились острейшие противоречия конца XIX – начала XX веков. В течение творческого пути писателя русская литература кардинально изменила курс: на смену эпохе реализма пришло господство модернизма. Очевидное окончание эпохи классической русской литературы сложно переживалось Буниным на протяжении всей жизни. Писатель считал себя преемником русских классиков, последним в их ряду, и эта создаваемая им мифология собственного творчества на протяжении многих лет поддерживалась в среде критиков и исследователей. Характер преемственности первоначально оценивался как эпигонство, затем – как следование традициям, и только формалистские и структуралистские исследования обозначили уникальность намерения Бунина «переписать» классику [Марченко, 2010: 25].

Мироощущение писателя, связанное с тоской по старой России, по ее самобытной культуре, по родине его детства, стало причиной интенсивной актуализации в его жизни и творчестве категорий памяти, рода, а на уровне поэтики – в локусе сложного отношения между биографическим автором, автором как категорией повествования и героем – привело к усилению особой системы приемов, центральным моментом которой стали *имя* и *фамилия*, т.е.

такие семиотические объекты, в которых наилучшим образом сочетаются, с одной стороны, внелитературный план *истории, наследственности* и т.д., а с другой – сугубо филологическая реальность *знака и письма*.

Об отношении Бунина к роду, из которого он происходил, можно судить по его дневникам и автобиографическим заметкам. В 1934 г. в «Предисловии к французскому изданию «Господина из Сан-Франциско» Бунин пишет: «Я происхожу из старого дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы» [VI, 543].

По дневникам и заметкам И.А.Бунина и его жены видно, что предметом интереса и гордости в вопросе происхождения был не социальный аспект аристократизма («это занимало его, льстило ему, но под влиянием Юлия глубокого впечатления не оставляло» [Муромцева-Бунина]), а внимание к генетической связи с известными представителями рода, наследование признанных талантов, что понималось как основа его собственного художественного дара. Бунин думал «о наследственности как о решающем факторе человеческой жизни» [Анисимова, 2010: 258]: «и ведь что такое кровь, как не душа», – зафиксировала слова своего мужа В.Н. Муромцева-Бунина [Муромцева-Бунина]. «Писателем я стал, вероятно, потому, что это было у меня в крови: среди моих дальних родичей Буниных было не мало таких, что тяготели к писательству, писали и даже печатали, не приобретя известности, но были и такие, как очень известная в свое время поэтесса Анна Бунина, был знаменитый поэт Жуковский, сын тульского помещика Афанасия Ивановича Бунина и пленной турчанки <...> Мне кажется, кроме того, что и отец мой мог стать писателем: так сильно и тонко чувствовал он художественную прозу, так художественно всегда все рассказывал и таким богатым и образным языком говорил» [Там же].

Значимым для Бунина фактором наследственности было не только кровное родство, но и сама литературная преемственность. «Подводя итоги своего жизненного и творческого пути, Бунин пишет 9 сентября 1951 г. Н.Р. Вредену, что “классически кончает ту славную литературу, которую начал вместе с Карамзиным Жуковский, а точнее говоря – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца”. В сознании Бунина семейная мифология вырастает в литературную <...>» [Цит. по: Анисимова, 2010: 269–270].

Интерес Бунина к проблеме памяти был обусловлен не только личными философско-эстетическими исканиями, но и общекультурным интересом. Его взгляды оформлялись как раз в то время, когда в России происходило сближение религиозно-философской и научной (физиологической и психологической) точек зрения на этот вопрос. Кроме того, очень тесно Бунин был связан с культурой буддийского Востока, особенно с религиозной и философской системой Древней Индии.

Таким образом, мы видим, что Бунин постоянно ощущал свою принадлежность не только к своему биологическому роду, но и к литературной традиции, преемственность внутри которой понималась им в терминах генетического наследования. Писатели и их тексты из ранних эпох воспринимались им как неотъемлемая часть самого себя. Его мир не был замкнут в пределах современного историко-культурного поля. И часто своеобразным маркером, отсылающим к целому блоку соответствующих текстов, мотивов, образов и ассоциаций становится в творчестве Бунина *имя собственное*.

До сих пор среди исследований поэзии и прозы писателя преобладают либо работы, посвященные исключительно лингвистическому аспекту¹ имени собственного, либо важные, но фрагментарные замечания литературоведческого характера, сделанные без попыток реконструкции целостной картины бунинской поэтики имени.

¹ См., например: [Листрова-Правда, 1995]; [Зверев, 1998]; [Яровая, 2000]; [Бурцев, 2011].

Так, например, в работах исследователей не раз отмечалось соотношение имен в прозе Бунина с реальными историческими личностями. О.А. Лекманов в заметках к новелле «Легкое дыхание» (1916) находит связь имен собственных рассказа с контекстом одного из самых значительных периодов русской истории – временем Ивана Грозного и его любимца опричника Малюты Скуратова, а также со второй половиной XVII в., – периодом правления второго царя из династии Романовых – Алексея Михайловича [Лекманов, 2000].

Е.Е. Анисимова в статье «В.А. Жуковский как “Василий Афанасьевич Бунин”: Жуковский в сознании и творчестве И.А. Бунина (от ранних переводов к “Темным аллеям”)» на примере романа «Жизнь Арсеньева» (1933) и рассказов «Дело корнета Елагина» (1925) и «Зойка и Валерия» (1940) показывает связи Бунина с В.А. Жуковским, А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, Н.Я. Данилевским, Ф.М. Достоевским, устанавливающиеся через фамилии персонажей [Анисимова, 2010]. Тот же подход демонстрирует К.В. Анисимов в статье «“Поистине достоин изучения”. Географическая экзотика в повествовательной структуре “крестьянских” рассказов И.А. Бунина (“Ночной разговор” – “Будни”) на примере героев рассказа «Будни» (1913), где фамилия героя аллюзивно отсылает к наследию В.А. Жуковского и Л.Н. Толстого [Анисимов, 2013].

Важной составляющей таких исследований является сумма аналитических приемов, определяющаяся стремлением прочесть произведение как систему подтекстов, зашифрованных словесных кодов. В работах Е.В. Капинос впервые ставится проблема героев-однофамильцев и дается анализ одной из ономастических моделей в прозе Бунина [Капинос, 2010, 2011]. Данная работа показала, что сближение рассказов героями-однофамильцами обуславливает мотивное единство самих текстов, а также формирует своеобразную стратегию циклизации прозы Бунина.

Актуальность нашей работы обусловлена вниманием исследователей к проблеме функционирования личного имени собственного в культуре, его

статусу в литературном тексте как шифра, к которому необходимо подобрать код. Многочисленные наблюдения ученых о системе собственных имен в рассказах Бунина показывают необходимость целенаправленного и обобщающего исследования системы имен в творчестве писателя уже не только с лингвистической точки зрения, но и с установкой на выход к глубинным пластам поэтики автора, моделирующим с его историософские, религиозные, литературно-эстетические и социально-политические взгляды.

Поэтому **целью** нашей работы является раскрытие семантических, интертекстуальных, метатекстовых потенций имени собственного в поэзии и прозе И.А. Бунина, поиск биографических и культурно-исторических подтекстов его ономастической системы, а также выявление характера и способов взаимодействия имени собственного с иными формально-содержательными категориями художественного текста писателя.

Поставленная цель подразумевает решение следующих конкретных **задач**:

- Проследить эволюцию функционирования имени собственного как языкового знака в контексте исторической поэтики.
- Определить специфику использования Буниным имени собственного как языкового знака в соотношении с традициями русской классической литературы XIX века.
- Осветить специфику использования Буниным имени собственного как языкового знака в соотношении с эстетикой модернизма.
- Выявить особенности использования имени собственного в поэзии Бунина.
- Проанализировать мифопоэтический потенциал имен собственных в прозе Бунина.
- Исследовать характер и способы взаимодействия имени собственного в творчестве Бунина со структурной организацией художественного текста.

Поставленные задачи решаются с помощью следующих **методов**: сравнительно-исторического и структурно-семиотического, частными разновид-

ностями которого являются нарратологический подход, анализ биографии как текста (жизнетворчество, жизнестроительство), мотивный и интертекстуальный анализ.

Объектом исследования является ономастопэтика творчества И.А. Бунина.

Предмет исследования – семиотические и нарративные функции имени в поэзии и прозе И.А. Бунина.

Материалом стали *стихотворения* Бунина («К побережью моря длинная аллея...» (1900), «Надпись на могильной плите» (1901), «Эпитафия» (1902), «Портрет» (1903), «Надпись на чаше» (1903), «Тайна» (1905), «Растет, растет могильная трава...» (1906), «Закон» (1906-1907), «Звездопоклонники» (1906–1909), «Без имени» (1906–1911), «Гробница Рахили», «Пустошь» (1907), «Долина Иосафата» (1908), «Берег» (1909), «На пути из Назарета» (1912), «Памяти друга» (1916), «Эпитафия» (1917)), *рассказы* «Вести с родины» (1893), «Крик», «Ночной разговор» (1911), «Грамматика любви» (1915), «Казимир Станиславович» (1916), «Легкое дыхание» (1916), «Зимний сон» (1918), «В некотором царстве», «Огонь пожирающий» (1923), «Надписи» (1924), «Митина любовь» (1924), «Визитные карточки» (1940), «Натали» (1941), а также роман «Жизнь Арсеньева» (1927-1929, 1933), мемуарная хроника «Окаянные дни» (1936), воспоминания, дневники и письма Бунина.

Отбор **материала** обусловлен степенью его репрезентативности для выполнения поставленных в работе целей и задач.

* * *

Исследователями признано, что имя собственное как предмет изучения может рассматриваться в самых разных аспектах (философско-религиозном, историко-культурном, лингвистическом, литературоведческом), поэтому такие исследования имеют отчетливый междисциплинарный характер [Имя в литературном произведении: художественная семантика, 2015: 6]. Литературоведческий подход нуждается сегодня в дальнейшей «специализации филологического анализа» [Имя в литературном произведении: художественная

семантика, 2015: 8] относительно имени собственного. В исследовательской традиции имя связывалось с такими литературоведческими категориями как жанр, сюжет, мотив, художественный образ, стиль; выдвигались проблемы характерологии имени, роли имени в циклообразовании. Особенно важным здесь оказывается определение художественной функции имени в тексте.

Целый ряд обобщающих работ по указанной проблеме появился в последнее время. Литературоведческие, лингвистические и философские труды, посвященные семиотике имени, являются с основной **методологической базой** нашего исследования.

Проблема имени получила обширный и разносторонний комментарий со стороны русских философов начала – первой половины XX века (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, С.Н. Булгаков, В. Эрн, Н.А. Бердяев и др.). В их работах философская проблематика имени тесно связывалась именно с литературоведческой (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев).

Одновременно с этим тема имени в литературном тексте разрабатывалась в мифопоэтическом аспекте – прежде всего в работах О.М. Фрейденберг. Так, связь мотива, имени и персонажа исследовательница выявила в работе «Поэтика сюжета и жанра»: «...Морфология персонажа», представляя собой «морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг, 1997: 222], в качестве одной из важнейших своих составляющих содержит и имя: «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Там же: 223].

Во второй половине XX века проблема имени собственного была выведена на принципиально новый уровень трудами представителей структурно-семиотической школы. Первой ключевой работой для нас является статья Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «Миф – имя – культура» (1973), где авторы определяют имена собственные ядром мифологического пласта в языке [Лотман, 1992]. В статье «Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе» Б.А. Успенский говорит о том, что культура и имя собст-

венное напрямую взаимосвязаны и взаимозависимы; о том, что изменение одного влечет за собой изменение другого [Успенский, 1994]. Кроме того, Б.А. Успенского интересует и лингвистическая проблематика, связанная с именем, в частности – с историей и своеобразием морфологии русских фамилий. Этой проблеме посвящено введение Б.А. Успенского к книге Б. Унбегауна «Русские фамилии», где он говорит, о патронимической модели образования русских фамилий как о наиболее распространенной. То есть именно личное имя отца на Руси чаще всего становится основой для родового имени [Унбегаун, 1989: 7–9].

Также необходимо отметить работы В.Н. Топорова и, в частности, наблюдения ученого, посвященные той роли, которую играет имя в организации семантической структуры текста. «При должном внимании исследователь, исходя из имени собственного, как по тонкой, ежеминутно грозящей оборваться нити, при определенных условиях может прийти к элементарным сочетаниям элементов, атрибутам и предикатам, мотивам и сюжетам, к фрагментам текста в его языковой форме, отсылающим к особым классам и жанрам текстов, наконец, к сложным идеологическим концепциям и их “реальной” подоснове» [Топоров, 2007: 27].

Этапной для изучения проблематики имени в художественной литературе стала монография В.В. Мароши «Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности» (2000), в которой автор выделяет четыре исторических типа мотивированности внутренней формы имени автора. Первый – риторико-эмблематический тип, когда «этимон имени автора продолжает занимать подчиненное положение в системе иерархических отношений адресатов риторического высказывания» [Мароши, 2000: 328]. При переходе от романтизма к реализму начинает формироваться новый, классический тип экспрессивности авторского имени, когда его «этимон выполняет маркирующую функцию, отступая на задний план художественного целого» [Там же: 328–329]. В третьем, модернистском типе «имя осознается как символический центр личности, развертывающийся не только в совокупности художе-

ственных текстов, но и в житетворчестве автора» [Мароши, 2000: 330]. И, наконец, четвертый, «авангардистский тип экспрессивности имени построен на неразличении автора и автоперсонажа, биографического автора и автора как творца произведения» [Там же: 331].

Далее исследователь доказывает, что семантическая мотивация имени в ту или иную эпоху, то есть то, *каким образом* сам автор-носитель осознает внутреннюю форму собственного имени, оставляет следы в индивидуальной поэтике его произведений [Там же]. В.В. Мароши приходит к выводу, что все произведение, а за ним – все творчество данного автора представляет собой развернутое имя собственное, намеренно усложненный способ самопрезентации. Исследователь предполагает, что произведения признаются культурой как классические именно из-за сложной, разветвленной структуры. Таким образом, возникает спорная зависимость признанной многозначности произведения от потребности автора в самовыражении. В таком случае под вопрос ставится сама способность и возможность к рефлексии над именем, словом, а за ними – над всей литературой [Там же: 335].

Немало работ на тему имени в культуре появилось в последние годы. Данное обстоятельство потребовало подведения промежуточных итогов развития научного направления. Так, суммируя полученные учеными результаты, Ф.Н. Двинятин в статье «О некоторых причинах особой значимости имени в поэтических контекстах» замечает, что во второй половине XX века исследования по поэтике имени собственного можно условно разделить на два взаимопроникающих направления. Первое направление, представителями которого Двинятин называет Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова, исследуют имя в аспекте структуры текста: «имя мифологического и мифопоэтического персонажа, имя как способ кодирования и передачи традиции во времени, билатеральная природа имени и, как следствие, комплекс связей имени – как смысловых, так и звуковых, как синхронических, так и диахронических» [Двинятин, 2010: 93]. Вторая традиция исследования поэтики имени связана с изучением поэзии акмеистов, с работами К. Тарановского об О.Э. Ман-

дельштаме. Здесь на первый план выходит «изучение “подтекстов”, “мотивной структуры”, “семантической поэтики”» [Двинятин, 2010: 93]. Иначе о второй тенденции изучения имени пишет И.Л. Попова. В статье «Имя в литературной мистификации» она говорит о том, что культура XX века понимает имя «как особый класс знаков, способных менять значение и не мотивированных свойствами денотата» [Попова, 2015: 137], а мифопоэтическую традицию продолжают труды религиозных философов-имеславцев (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев).

Суммируя наблюдения, сделанные представителями обеих традиций, Ф.Н. Двинятин делает некоторые выводы о значении имени в художественном тексте. Во-первых, имя по принципу метонимии способно замещать содержание целого текста и даже целого ряда текстов, в которых, например, действуют одноименные персонажи. Если нарицательное имя обладает только синтагматической валентностью, то имя собственное – синтагматически-текстуальной и парадигматической [Двинятин, 2010: 95–96]. Во-вторых, билатеральная природа имени означает, что в тексте оно подвергается кодированию смысловому и звуковому. Учитывая при этом, что внутренняя форма большинства имен утрачена, а семантика непрозрачна, художественный текст тяготеет именно к кодированию звуковому [Там же: 96–97]. Последний вывод Ф.Н. Двинятина связан с отнесенностью имени человеку, с тем, что оно является главным знаком актанта в произведении – даже поэтическом [Там же: 97].

С точки зрения взаимодействия имени и художественного нарратива важной для мотивного анализа, проводимого в нашем исследовании, стала классическая работа И.В. Силантьева «Поэтика мотива». Следуя в русле основополагающих идей А.Н. Веселовского, ученый понимает под термином «мотив» простейшую, далее неразложимую, семантически целостную единицу текста [Силантьев, 2004: 17–18]. Работа И.В. Силантьева является для нас ключевой в понимании связи мотива, фабулы и сюжета художественного произведения.

Кроме того, нами был отмечен ряд методологически близких нашему исследованию литературоведческих работ А.М. Ранчина, Е.М. Таборисской, П. Торопа [Ранчин; Таборисская, 2013; Тороп, 1988] и др. Данные работы позволяют увидеть не только связь и сходство особенностей поэтики имени у Бунина с эстетическими системами других авторов-классиков, на которые писатель ориентировался как на образцы, но и принципиальные отличия творческих приемов Бунина. Методологически нами привлекались работы по символике и семиотике имени, посвящённые другим авторам, которые, тем не менее, были наиболее близки самому Бунину.

Среди новейших исследований наиболее важным стал коллективный сборник «Имя в литературном произведении: художественная семантика» (2015). Статьи сборника, продолжающие традиции исторической поэтики, ориентируются на классические работы о философии, поэтике и историко-культурной значимости имени собственного.

Многочисленные наблюдения буниноведов о характерных чертах оно-матопэтики Бунина системно реферируются нами в основных разделах работы.

* * *

При изучении личного имени в художественном тексте приходится говорить о нём прежде всего как об особом типе словесного знака. Поэтому в **теоретическую базу** нашего исследования входят работы по семиотике Ч.С. Пирса и Ч. Морриса, в которых дана классическая типология языковых знаков.

Как известно, еще Ф. де Соссюр, считающийся основоположником современной семиотики, предложил и обосновал в «Курсе общей лингвистики» дихотомическую теорию знака и дал дефиниции означающему и означаемому. В семиотике американского философа, логика и математика Ч.С. Пирса знак, или репрезентамен, «есть нечто, что замещает (stands for) собой нечто для кого-то в некотором отношении или качестве» [Пирс, 2000: 48]. Структуру знака любого типа принято изображать в виде семического треугольни-

ка – объединения трех членов триады. Вершины треугольника связываются в отношения трех компонентов: знака (репрезентамена), объекта (референта, денотата, десигната) и интерпретанты (понятия, сигнификата) [Пирс, 2000: 48]. Исследовав более 60 типов знаков, Пирс свел их в единую логико-математическую модель, подходящую для любой системы знаков. Эта модель включает три типа знаков, последовательность которых определяется нарастанием свойств конвенциональности:

1. Знаки-иконы (копии, образы). По определению такие знаки должны иметь сходство с обозначаемым предметом: карта, картинка, фотография.

2. Знаки-индексы. Не имеют сходства с обозначаемым, но связаны с ним по принципу смежности (метонимия).

3. Знаки-символы. Знаки в собственно терминологическом смысле слова, связанные с объектом на основании установленного закона, т.е. конвенциональные знаки.

Ч. Моррис развил идеи Пирса. Он утверждал: «Процесс, в котором нечто функционирует как знак, можно назвать *семиозисом*. Этот процесс, в традиции, восходящий к грекам, обычно рассматривался как включающий три (или четыре) фактора: то, что выступает как знак; то, на что указывает (refers to) знак; воздействие, в силу которого соответствующая вещь оказывается для интерпретатора знаком. Эти три компонента семиозиса могут быть названы соответственно *знаковым средством* (или *закононосителем*) (sign vehicle), *десигнатом*, (designatum) и *интерпретантой* (interpretant), а в качестве четвертого фактора может быть введен *интерпретатор* (interpreter)» [Моррис, 2002]. Он также обосновал три аспекта знаковых отношений:

1. Знак ↔ знак = синтактика.
2. Знак ↔ предмет (десигнанта) = семантика.
3. Знак ↔ интерпретатор = прагматика.

Моррис делает следующее замечание: «<...> объекты имеют свойство универсальности, если могут обозначаться одним и тем же знаком. Коль скоро множество объектов или ситуаций допускает применение определенного

знака, они отвечают условиям, установленным семантическим правилом; следовательно, существует нечто, равно истинное для всех этих объектов и ситуаций, и в этом отношении и в этой степени они тождественны; различия, которые, возможно, и существуют, для данного конкретного случая семиозиса несущественны <...>» [Моррис, 2002].

Теория знака привлекается нами, прежде всего потому, что литература, как любой вид искусства, является семиотической деятельностью. И.П. Смирнов в известной работе «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» говорит о том, что литературные эпохи и направления отличаются друг от друга тем, как они работают с отношением членов внутри семиотического треугольника, что понимают под означаемым и означающим [Смирнов, 2001: 15–19]. Именно в начале XX века эти вопросы стали решающими в области не только литературы, но и искусства в целом: конвенциональная природа словесного знака впервые была поставлена под серьезные сомнения. Немаловажной эта проблема оказалась и для Бунина, всю жизнь подвергавшего свое призвание напряженной рефлексии.

Помимо теории знака к методологическому инструментарию исследования привлечены работы С.Н. Бройтмана об эволюции словесного знака в свете исторической поэтики, а также наблюдения И.П. Смирнова, В.И. Тюпы и Л.Г. Кихней и др. об эволюции и трансформации поэтических систем модернизма. Рассмотрению этих в большей степени теоретических вопросов и будет посвящена первая глава нашего исследования.

Во второй главе мы приступим к изучению поэтики имени в творчестве самого Бунина. Для этого мы считаем необходимым рассматривать данный вопрос в соотнесении как с уже существующей эстетической традицией, так и с принципиально новыми художественными стратегиями модернистов. Для сопоставления в диахроническом аспекте привлекаются работы Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума, посвященные поэтике Н.В. Гоголя, а также исследования Ю.М. Лотмана и Д. Риникера о сложных механизмах рецепции Буниним наследия Ф.М. Достоевского. Сходству в понимании и использовании

словесного знака акмеистами и Буниным посвящена весьма важная для нас диссертация Т.М. Двинятиной [Двинятина, 1999].

Третья и четвертая главы работы посвящены особенностям поэтики имени собственного в поэзии и прозе Бунина. Нами будет показано, как имя в художественных текстах Бунина актуализует свои мифопоэтические возможности, как оно становится узлом, в котором сходятся отголоски произведений не только самого создателя данного произведения, но и разных авторов разных эпох, как оно пробуждает культурные коды, подключает к производству определенные системы мотивов и жанров, как влияет на событийно-повествовательную организацию текста.

ГЛАВА 1. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ И СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАКА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Имя собственное как особый тип словесного знака в художественном произведении должно изучаться, прежде всего, с учетом семиотической природы литературы. Поэтому при его изучении необходимо учитывать оба аспекта и метода семиотики – на чем настаивал уже Ф. де Соссюр – синхронический и диахронический.

Любая литературная система представляет собой особую картину мира, которая обладает универсальными категориями и классами значений. Однако наполнение этих категорий и классов меняется, эволюционирует тем же образом, что и сама картина мира для человека. «<...> чтобы описать эволюцию художественной семантики, требуется выяснить, какова природа преобразований, производящих смену литературных систем по ходу исторического времени, и каковы те правила семантических трансформаций, которые варьируются от писателя к писателю в границах одного и того же ансамбля смыслов» [Смирнов, 2001: 15].

Таким образом, прежде чем приступать к рассмотрению особенностей использования имени собственного в индивидуальной поэтической системе И.А. Бунина, необходимо привлечение контекста всей литературной эпохи. В свою очередь, для того, чтобы понять функциональное наполнение имени собственного в эпоху писателя, необходимо проследить за логикой трансформаций данного типа словесного знака с самого начала существования литературной деятельности.

Для этого имя собственное в настоящей главе нашего исследования будет рассмотрено в свете исторической поэтики, предметом которой, по С.Н. Бройтману, является «генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм» [Бройтман, 2004: 7].

1.1. Имя как теоретическая проблема в контексте смены историко-литературных эпох

Любая художественная система в процессе конструирования художественного объекта по-своему «трансформирует наличные значения естественного языка, изменяя ту норму соответствия между планами выражения, содержания и референции, которая установлена в языковой картине действительности» [Смирнов, 2001: 103].

Одной из авторитетных сегодня концепцией генезиса и эволюции поэтики слова является «Историческая поэтика» (2004) С.Н. Бройтмана. Вслед за Э.Р. Курциусом, С.Н. Бройтман делит всю историю поэтики на три стадии: эпоху синкретизма, эйдетическую поэтику и поэтику художественной модальности [Бройтман, 2004:12–13].

Первая стадия, названная А.Н. Веселовским эпохой синкретизма (от греч. «неразличение», «соединенность»), а другими исследователями – эпохой фольклора, дорефлексивного традиционализма, архаической, мифопоэтической, охватывает достаточно обширный и трудноопределяемый временной промежуток: от палеолита – периода предыскусства, до VII–VI вв. до н.э. – Античности [Там же: 13–14].

Суть синкретичного мышления состояла не просто в смешении, соединении, слиянии всего существующего в мире, но в принципиальном отсутствии представления о различиях. Архаическое сознание не знало отвлеченных категорий, не обладало способностью к рефлексии, так как рефлексия предполагает осмысления собственного сознания как отдельного, отделенного от других на основании дифференциальных признаков. В соответствии с этим общим принципом, действующим на всех уровнях в контексте художественного, определялась и специфика словесного образа. Мифологическое описание принципиально монолингвистично: предметы мира описывались таким сознанием не с помощью условного отвлеченного метаязыка, а с помощью *того же* самого мира [Лотман, 1992: 58]. Слово эпохи синкретизма не отде-

лялось от предмета, который оно обозначало, или от предмета высказывания. Слово «дерево» и само дерево воспринимались как единая реальность. При подобной слиянности между словом и референтом никак не могло существовать отношений условности, то есть слово не являлось знаком-символом, но воспринималось как знак-икона: точная копия референта. Слово наиболее сильно приближено к своему источнику: предмету обозначения. Однако при этом следует учитывать, что это приближение не означает овеществления слова: оно буквально является неотделимой частью предмета, а не отдельной вещью [Бройтман, 2004: 34]. Показательно то, что именно в архаическом слове сильно ощутима внутренняя форма слова – то значение, которое показывает представление, породившее это слово.

В эпоху синкретизма позиция автора существенно отличалась от понимания последующих эпох. Тип авторства, присущий мифологическому сознанию, С.Н. Бройтман определяет как субъектный синкретизм [Там же: 21] – слияние категорий автора, героя повествования и читателя. Для нашего исследования интерес представляет то, что уже на ранней стадии развития художественности можно проследить значимость имени автора для произведения. Так, С.Н. Бройтман приводит в пример индийское собрание сказок и легенд «Океан сказаний» поэта Сомадевы. Семантика имени автора складывается из двух слов: «сома» – «напиток бессмертия, добытый пахтанием океана, некая квинтэссенция божественной силы» [Там же: 30], и «дева» – бог. Тогда в соответствии с композицией сборника, где каждая сказка («волна») предваряется эпиграфом, Сомадева как автор становится подобным богу, владельцу сомы, а процесс повествования превращается в «пахтание океана, добывание сомы» [Там же: 31]. Параллельно с автором, и герой произведения проходит путь от человека к богу, а также ведет за собой читателя, который совершает тот же путь. Таким образом, все части синкретичного субъекта оказываются прикрепленными к одному стержню – имени автора, а композиционное построение сборника является разверткой этого имени.

Говоря о поэтике мифологического сюжетосложения, О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра» (1936) установила важнейший для нашего исследования принцип взаимодействия имени, персонажа и других компонентов произведения, в частности – сюжета: «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1997: 223]. А.В. Михайлов говорит об эпохе синкретизма как о культуре «готового слова», каковыми являются, например, имена: «постоянные, т. е. фиксированные содержания, образцы, представления. <...> К каждому такому персонажу – слову культуры – можно отсылать как к твердой величине» [Михайлов, 1997: 513].

С.Н. Бройтман отмечает, что в эпоху синкретизма, не знавшей категорий тождества и различия, сюжет складывался по принципу кумуляции, присоединения эпизодов. Каждое звено кумулятивной цепи при этом являлось неким «место-имением» героя – тем, что замещает его имя, но несет его в себе. Сохраняя содержательное сходство, восходящее к изначальному имени героя, эти местоимения различались по форме, что позволяло преодолевать событийную бедность повествования, постоянно присоединяя формально новые сюжетные элементы. Так имя героя развертывается в сюжет. Немало примеров этому содержится в античной мифологии: «<...> Геракл, чье имя этимологически связано с огнем-солнцем <...>, осуществляет именно то, что должен осуществить солнечный бог-герой: очищает землю от чудовищ, совершает 12 (солнечное число) подвигов, кончает огненной смертью и возносится на небо» [Бройтман, 2004: 64]. То же можно увидеть на примере библейского Самсона с его «солнечной» атрибутикой (лев, пчела, осел, волосы), а также на примере славянского бога Ярило [Там же].

Важные наблюдения для интересующей нас темы содержатся в работах В.Н. Топорова по мифопоэтике имени. В параграфе «Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте» исследователь говорит об «одинаковости имени в мифопоэтической тра-

диции» [Топоров, 2004: 364]. В пример он приводит наблюдение А.П. Кадлубовского о том, как авторы житий при малых сведениях о русском святом могли дополнять эти пробелы буквально переписывая жизнеописания соименных греческих святых [Там же]. Это объясняется тем, что имя всегда сохраняет в себе первоначальное семантическое ядро, первооснову, неочевидный, но ощутимый «прецедент».

В другой работе «Еще раз о теофорном литовском имени *Chaurirari*. Из старолитовского мифологического ономастикона» В.Н. Топоров на несколько ином материале, чем С.Н. Бройтман, установил продуктивное срабатывание того же правила, соединяющего героя и его имя. В.Н. Топоров начинает анализ имени литовского божества с замечания: «Дешифровка “непрозрачных” теофорных имен <...> бросает луч света и на детали языческой веры, поэтической образности, духовной культуры в широком смысле слова» [Топоров, 2006: 187]. Дешифровку имени ученый проводит путем фонетического, словообразовательного и этимологического анализа и сопоставления различных гипотетических вариантов семантики имени с сущностью самого божества: формами его культа и связанными с ним ритуалами. Параллельно литовскому конскому божеству *Chaurirari* он ставит русский образ волшебного коня с формульным именем *Сивка-бурка вещь каурка* [Там же: 191]. «Сходство русского сказочного образа коня Сивки-бурки вещи каурки <...> с **Kaur-aris* 'ом (волшебное-сказочное/мифопоэтическое, сакральное; конь отмеченных качеств и свойств; общая масть, тоже отмеченная) дает основание использовать образ русской сказки не только как типологическую параллель, но и как вариант, более разработанный в плане выявления информации, которая с вероятностью – большей или меньшей – могла бы относиться и к **Kaur-aris* 'у» [Там же: 192]. В другой статье «От имени к тексту» исследователь проводит подобный же анализ и делает вывод: «То, что подобные имена выступают как средство перехода к текстам, т.е. к образованию иной природы и иного жанра, чем само двучленное имя, нужно считать принципиально

важной их характеристикой, имеющей прямое отношение к проблеме *реконструкции* текста» [Топоров, 2007: 20].

Вторую стадию в истории поэтики С.Н. Бройтман называет эйдетической, а другие исследователи – эпохой поэзии, рефлексивного традиционализма, традиционалистской, нормативной, риторической. Эта стадия начинается в Греции в VII – VI вв до н.э. (на Востоке – в первые века новой эры) и продолжается в Европе до середины XVIII в. (на Востоке – до начала XX в.).

В этот период на смену синкретизму приходят новые порождающие художественные принципы – риторичность и рефлексивность. Постепенно эпоха синкретизма пришла к принципу различения: старого и нового, своего и чужого, правильного и неправильного, рационального и нерационального. Появившаяся необходимость *выбора* из ряда расчлененных объектов привело к тому, что риторическая поэтика приобрела новые признаки и тенденции: традиционность, ориентацию на канон. Рациональный тип мышления кардинально изменил всю систему художественного целого. Эйдетическая природа эстетического объекта состояла в соединенном образном и понятийном начале, сращении идеи предмета (его внутренней сущности) и его конкретно-чувственного образа. Эти две стороны уже различались, однако еще не отделились друг от друга, не стали автономными: эйдетическое сознание было склонно овеществлять идею.

Слово эпохи эйдетической поэтики утратило свою слиянность с объектом обозначения. Однако оно и не воспринималось как чистая абстракция, занимало срединное положение между этими полюсами. Слово стало медиатором между миром человека и Бога, заняв положение выше человека. Такое слово не создавалось каждый раз заново, оно было готово, закончено и авторитетно, и бралось человеком в своем идеальном, повторенном, каноническом варианте. Выполняя свою функцию посредника, слово не имело ценности само по себе, вне этой функции. Эйдетическая стадия развития слова интересна нам, прежде всего тем, как в последующей стадии новая поэтика строилась по принципу отталкивания от предыдущей.

Третья стадия в терминологии С.Н. Бройтман названа эпохой поэтики художественной модальности, а другими исследователями – эпохой неканонической, нетрадиционалистской, исторической, индивидуально-творческой. В Европе она берет начало в середине XVIII в. (на Востоке – с начала XX в.) и продолжается по сегодняшний день [Бройтман, 2004: 13].

Переход к новой стадии был связан с кризисом, культурным переломом, происходившим на рубеже XVIII – XIX вв. В это время тенденция всеместного разделения и отделения, начавшаяся в эпоху эйдетической поэтики, привела к высвобождению автономной человеческой личности. Ценной стала не ориентация на канон, а напротив – индивидуальность и неповторимость [Там же: 222]. В сфере художественного идея и образ, различаемые, но неавтономные в эйдетической поэтике, обрели полную самостоятельность. Между физическим и метафизическим установилась непреодолимая граница. Разные способы преодоления этой границы, их трансформация стали причиной и следствием такого обилия и бурления разных направлений и школ в мировой литературе рассматриваемого периода. Появление автономной личности исключило ориентацию на авторитет, представление о мире как о готовой данности. Этот принцип стал решающим для преобразования структуры эстетического объекта, в том числе – для формирования новой концепции художественного слова.

На смену одноголосому (термин М.М. Бахтина) пришло слово, ориентированное на чужое сознание; так возник феномен двуголосого слова. Оно высвободилось из-под власти авторитетов (приписанной ему модальности и стилистики) и переориентировалось с отношений к обозначаемой реальности на другое слово, став и предметом и средством изображения, материалом. Близость слова эпохи художественной модальности к предмету сблизило его со словом эпохи синкретизма. Однако если архаичное слово, отличавшееся крайним тематизмом, сливалось с реальностью, которое оно обозначало, то слово поэтики художественной модальности, напротив, стремилось к предельному отделению от этой реальности и становлению отдельной от нее вещью [Там же:

267–274]. Преодолевая свойство риторичности, присущее слову предшествующей эпохи, в новом периоде слово явилось в двух ипостасях: в профанном смысле – как пережиток риторической культуры, утилитарный знак, в сакральном смысле – самостоятельное, лишенное поэтической обработки и обретающее нужную значимость только в данном индивидуальном контексте.

Период поэтики художественной модальности уже прошел два этапа развития: классический (вторая половина XVIII в. – 1880-е) и неклассический (конец XIX – XX в.) [Бройтман, 2004: 221]. Некоторые интересующие нас особенности перехода от первого этапа ко второму можно показать на примере особенностей функционирования знака у автора, творившего на самом их рубеже – А.П. Чехова. Об этом говорит А.Д. Степанов в монографии «Проблемы коммуникации у Чехова» (2005). Исследователь пишет, что одним из проявлений гносеологической и коммуникативной проблематики в творчестве Чехова являются препятствия семиотического характера. Во-первых, это общепозитивистское недоверие к информативной функции знака. Во-вторых, это специфическая черта творчества Чехова – явление «старения / стирания знака» [Степанов, 2005: 95], заключающееся в том, что знак лишается содержания и значимости, которыми наполнила его культура. Иными словами знак в результате разных причин и процессов опустошается, обесмысливается².

1.2. Имя в модернистской эстетике и философии

В настоящем параграфе нас интересует второй из названных этапов – неклассический, а точнее художественная парадигма модернизма. Решение проблемы философии слова было одним из ключевых пунктов, как обусловивших единство Серебряного века, так и различие течений, возникших внутри него. Об этом пишет Л.Г. Кихней в статье «Онтологический статус

² Подробнее о старении / стирании знака в творчестве Чехова см.: [Там же: 94-110].

слова в поэтическом дискурсе Серебряного века» (2011). Исследовательница говорит, что отношение к художественному слову, возникшее в оппозиции предшествующей литературной традиции, было одним из факторов, объединявших течения символизма, акмеизма и футуризма. Отвергая концепцию позитивистского, утилитарного, риторического слова, модернисты обратились к более ранней стадии бытования слова: мифологической, или, в терминологии С.Н. Бройтман – к эпохе синкретизма. Все течения Серебряного века отличались повышенным интересом к мифу, так как все они видели в нем почву для развития нового искусства. Поэтому отмечаемое сходство слова эпохи синкретизма и эпохи художественной модальности было неслучайным: это было возрождением архаических представлений о слове [Кихней, 2011: 47–49].

Принцип мифологического тождества, то есть изоморфизма слова и вещи, нерасчлененность референта и знака, сформировали базис, на котором строились разные философии слова символистов, акмеистов и футуристов. Согласно новой теории слова в каждом течении новые черты приобретала поэтика имени собственного. О совпадающих особенностях стратегии использования имени собственного поэтами-модернистами говорит Л.Г. Кихней. Прежде всего, теоретики нового искусства рубежа веков обратили внимание на материальный облик имени. «Поэтическая фонетика имени выступала как репрезентант его символической сущности, которая, в свою очередь, мотивировала появление в тексте образов, восходящих к его этимологии. Имя становилось “геном” лирического сюжета и семантическим центром стихотворения» [Там же: 56–57]. Рассмотрим подробнее философию слова и некоторые особенности поэтики имени в трех основных течениях модернизма.

Идея непознаваемости тайны мира, стремление мыслить сущностями привели символистов к концепции слова-символа [Там же: 50]. Уже старшие символисты 1890-1900-х годов считали, что все многообразие мира можно описать в сравнительно небольшом количестве терминов и их комбинаций.

Одному словесному знаку соответствовало множество референтов, а соотносимость знака и референта в конкретном произведении становилась игрой значениями [Смирнов, 2001: 65]. Такая поэзия постепенно теряла потенциал порождения нового оригинального текста. Она стала перестановкой местами одних и тех же вещей. Поэтому символисты следующей формации стремились найти выход из этого дефицита художественного ресурса. Считая музыкальное искусство фундаментом всех искусств, они, исследуя музыкальную фразу, стали обращать внимание на внутритекстовые отношения знаков [Там же: 66]. Выбор из множества потенциальных референтов необходимого элемента для данного контекста зависел от связи с рядом стоящими знаками. То есть слово нуждалось в своеобразной санкции извне. В процессе поиска сцеплений, содержащих сверхэмпирические сущности, зрелым и младшим поэтам-символистам приходилось привлекать большое количество конкретных реалий. В конце концов, после ряда трансформаций индивидуальных поэтических систем, символизм подступил к изоморфизму языка, состоящего из словесных знаков, и языка вещей-символов. Словесное искусство обрело равную ценность жизни, а художник занимался не просто поэзией, а жизнетворчеством [Там же: 69–70]. Мир стал текстом, а символы, требующие дешифровки переместились из эмпирической реальности в текстовую [Там же: 88].

Чтобы проиллюстрировать стратегии использования имени собственно-го символистами Л.Г. Кихней берет стихотворение Вяч. Иванова «Есть мощный звук: немолчною волной...». Имя *Маргарита* связано с морскими образами не только этимологически (от греч. – «жемчужная»), но и на уровне звукового сходства. Вяч. Иванов использует оба эти уровня, делая имя собственное стержнем, к которому крепится образная система стихотворения, связанная с морем. Кроме того по принципу созвучия имя *Маргарита* тянет за собой другие мифологические имена, привносящие в произведение новые элементы морской тематики: *Амфитрита*, *Мара*, *Майя* [Кихней, 2011: 57].

Еще более овеществленным было слово-логос акмеистов [Там же: 50]. Наиболее существенным моментом в процессе сознательной выработки новой поэтики стала для них ориентация на эпоху формирования русского литературного языка – «золотой век» (в сопоставлении и преемственности нынешнему «серебряному») русской поэзии, пушкинское время. Это, в свою очередь, сказалось в обостренном чувстве истории, усилило ощущение связи истории с культурой, а значит и с творчеством, поэзией. Эмпирический мир в концепции акмеистов сближался с миром поэтического языка, а слово с делом [Левин и др., 1974: 49]. Знак перестал восприниматься как заместитель вещи. Акмеизм дал право словесной реальности (а затем и литературной деятельности в целом) существовать как полностью отделенной от бытовой действительности субстанции, обладающей собственной ценностью, не находящейся в отношениях подчинения или зависимости от внешней среды. Слово стало не только материалом и средством, а целью [Там же: 51–52].

При этом акмеисты подчеркивали именно синхроничную природу истории. Она воспринималась не линейно, как череда неоднородных явлений, которые не имеют значения сами по себе, но как система, скрепленная единым стержнем – человеческой памятью. Воспоминание становится организующим началом, обеспечивающим преемственность и непрерывность истории, а также вовлечение в нее человека [Там же: 50]. Также и отдельный знак в концепции акмеизма обретал значение только среди других знаков, а их общее пространство отделялось от всяких иных предметов и явлений. Слово потенциально содержало одновременно всю полноту значений, которыми его наделила культура [Там же: 61], но значение в конкретном тексте оно получало только в контексте, и за сменой контекста меняло свой смысл. Таким образом, слово каждый раз будто рождалось заново [Там же: 62]. Это касалось не только единичного словесного знака, но и текста в целом: акмеисты широко использовали существующий литературный фонд, как бы оживляя его в многочисленных скрытых цитатах и аллюзиях и тем самым – продолжая его традиции (Ср. с высказыванием Бунина в «Книге моей жизни»: «Я

непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе. Но зачем? Затем ли, чтобы на этом пути губить себя, свое я, свое время, свое пространство, – или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?...» [Бунин, 1973: 386]).

Кроме того, одна из задач акмеистов, обусловленная событиями эпохи, состояла в сознательном достраивании, продолжении культуры. В.И. Тюпа в работе «Постсимволизм» пишет, что культура неклассического периода характеризовалась, прежде всего, дискурсивностью, а художественное произведение превращалось в коммуникативное событие [Тюпа, 1998: 11–12]. Каждый участник диалога, то есть и автор, и читатель, и сам художественный текст, приобретали активно-преобразовательное начало, взаимно влияли друг на друга. В этом аспекте исследователь определяет коммуникативную стратегию неотрадиционализма (который развился именно из акмеизма [Там же: 99]) как стратегию транстекстуальности. Это значит, что все литературное поле мыслилось как «единое виртуальное целое – транстекстуальный ансамбль всех индивидуальных эстетических дискурсов» [Там же: 106], каждый из которых ждет своей актуализации. Обостренное чувство историзма отражалось на том, что поэты-акмеисты каждый раз создавали свои художественные произведения как ««нов[ую] глав[у]» в развертывании традиции как трансисторического художественного ряда» [Там же: 107].

Согласно установке акмеистов, культуру невозможно создать заново, ее нужно систематизировать, ценностно упорядочить, то есть изучить и затем продолжить. Для изучения культуры необходимо было найти истинное место вещей, привести к соответствию значение вещи и ее назначение. Трансисторическая коммуникация требовала от поэта-акмеиста такого подхода к языку, который обеспечил бы понимание между эпохами. Слово шифрующееся, прячущее свою сущность под маской, как это было у символистов, не обеспечивало такого понимания. Напротив, задача акмеистов состояла в том, чтобы классифицировать элементы действительности, поместив вещи в назначенные для них клетки, и описать эти вещи, ставшие артефактами. Иными

словами, поэт *называл* вещи, давал им имена – чтобы обеспечить успешную коммуникацию в истории. Поэтому О.Э. Мандельштам охарактеризовал акмеизм как «тоску по мировой культуре», а вторым его названием было «ада-мизм»³ [Смирнов, 2001: 140–142]. Отношение акмеистов к слову-логосу приобретало черты религиозности, слово было для них сакральным, требовало уважения⁴: «конвергентная эстетическая коммуникация предполагает взаимную ответственность как автора перед читателем, так и читателя перед автором» [Тюпа, 1998: 103].

В связи с этими задачами акмеистов, можно вспомнить статью В.Н. Топорова «”Скрытое” имя в русской поэзии», где он пишет, что любой поэт – демиург, создатель и сборщик собственной вселенной и «*установитель имен*» [Топоров, 2007: 118]». И тогда имя в тексте – это «самый краткий и точный итог, квинтэссенция изображаемого в поэтическом тексте, и потому оно – *главное* в тексте» [Там же].

Личное имя у акмеистов подобно остальным знакам стремилось стать артефактом – вещью, получившей определенную значимость, функцию в ходе историко-культурной практики. Иными словами, «<...> имя оказывается хранителем памяти культуры» [Кихней, 2011: 57]. Так Кихней приводит в пример стихотворение Гумилева «Ольга» [Там же: 58], где имя *Ольга* становится формой, внутри которой содержится целый комплекс мотивов, связанных с событиями русской истории. Далее по принципу звуковой и этимологической ассоциации это имя привлекает ряд других имен: *Эльга* – *Ольга* – *Олег* – *Валгалла* – *Валькирия*, которые также заключают свой историко-культурный набор мотивов.

* * *

Здесь, чтобы установить связь между представлением о человеке и поэтикой имени собственного в мире Бунина, необходимо обратиться к фило-

³ В.Н. Топоров, объясняя имя через момент его появления, пишет, что ономастический акт – наречение всего созданного именами – был произведен на определенном этапе сотворения мира. На этом этапе заканчивалось преобразование Хаоса в Космос и начиналась «“семиология”, жизнь в знаке как первая ступень “пневматологии”, жизни в духе» [Топоров 2004: 381].

⁴ Подробнее об этом см.: [Двинятина, 1999: 77-83].

софскому аспекту проблемы имени, который разрабатывался прежде всего в рамках русского имеславия, повлиявшего на формирование символистской и, особенно, акмеистской концепции слова [Кихней, 2011: 53]. Значение имеславия в литературе было оценено символистами: Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Скардиным и др. Но еще сильнее оно проявилось у акмеистов, в частности – в стихотворении О.Э. Мандельштама «И поныне на Афоне...»⁵.

Происхождение этого учения, зародившегося в конце 1900-х – начале 1910-х, неизвестно, история его невелика. Движение, как и другие религиозные и мистические направления, подвергалось репрессиям, но не исчезало и оставляло свои следы, отражаясь в текстах русской литературы и трудах философов: П. Флоренского, В. Эрн, Н.А. Бердяева, С. Булгакова, А. Лосева и др. Основоположниками имеславия (или имебожия) считаются бывший афонский схимонах, ставший отшельником, Илларион и афонский иеросхимонах Антоний Булатович. Именно книги Булатовича на тему имеславия вызвали широкое обсуждение и скандал в столичном обществе. Имеславцы признавали себя последователями исихастов, проводившие практику «умного делания» путем многократного повторения Иисусовой молитвы («Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грешного») [Эткинд, 1998: 255–256] – по сути, повторением святого имени.

С семиотической точки зрения имеславие совместило имя и личность, являющуюся носителем этого имени. Философы, воспринявшие идею имеславия, значительно расширили ее. Так П. Флоренский, близкий кружку имеславцев, являлся одновременно продолжателем идей немецкого философа и основателя феноменологического учения в философии Э. Гуссерля. Именно рассмотрение слова в рамках процесса феноменологического познания позволило Флоренскому определить место слова в промежутке между познающим субъектом и объектом познания.

Фундаментальные идеи феноменологии Гуссерля состоят в том, что каждый человек обладает сознанием, которое, в свою очередь, является орудием

⁵ Подробнее об этом см.: [Эткинд, 1998: 262].

ем познания окружающего нас мира. Для общечеловеческого сознания объективный мир является общей для всех субъектов интерсубъективной сферой. Интерсубъективная сфера – есть некое «абсолютное Я», универсальное, инвариантное, по отношению к которому и «мое Я», и «другое Я» оказываются частными случаями. Глубоко понимающий Гуссерля, Флоренский пишет об этом так: «Основное самочувствие человечества – “я живу в мире и с миром” – подразумевает существование, подлинное существование в качестве реальности, как меня, самого человечества, так и того, что вне меня, что существует помимо или, точнее сказать, независимо от сознания человечества» [Флоренский, 2000 (1): 254]. Это двойственное отношение одновременной отдельности и причастности к целому преодолеваются в акте познания. И здесь следует говорить о характере феноменологического понимания процесса познания.

Во-первых, согласно концепции Гуссерля, любые объекты и явления действительности в процессе познания запечатлеваются и проявляются в нашем сознании. То есть то, что мы познаем – это не сами по себе объекты и явления, а только их проявления в сознании – феномены. Так называемая «вещь-в-себе» (понятия И. Канта), становясь объектом работы нашего сознания, непременно делается и «вещью-для-нас», а если она не входит в наше сознание, то никакая «вещь-в-себе» для нас не существует.

Во-вторых, еще одним важным положением феноменологии является понятие интенциональности сознания. Человеческое сознание не может существовать само по себе, изолированно, оно всегда направлено на объект. Обнаружение Гуссерлем этого свойства сознания существенно повлияло на сложившиеся в XIX веке представления о характере субъект-объектных отношений и предопределило их трансформацию, что позднее и отразилось в литературоведческих работах по исторической поэтике⁶. В герменевтике XIX века субъект и объект понимались как две замкнутые, изолированные друг от друга, реальности, поэтому главной проблемой процесса познания было пре-

⁶ В частности, подробнее об этом см.: [Бройтман, 1997: 216]; [Тюпа, 1998]; [Тюпа, 2012]; [Бройтман, 2004].

одоление этой замкнутости, преграды, дистанции. Преодоление ее, открытие доступа к объекту, становилось возможным благодаря «вчувствованию», «вживанию», «превращению» субъекта в объект. Феноменология же показала, что объекта вне субъекта вообще не существует, а значит, не существует и преграды между ними. С одной стороны, объект является неременной частью субъекта, с другой – субъект обнаруживает себя только через объект. Флоренский пишет: «Подлинно объединены познающий и познаваемое; но столь же подлинно соблюдается в этом объединении и их самостоятельность» [Флоренский, 2000 (1): 254–255]. Продолжая, он говорит, что у бытия есть две стороны: внутренняя – обращена внутрь отдельного себя, и внешняя – которая обнаруживает себя для внешнего мира. Слово – есть орган этого обнаружения, «мост между Я и не-Я» [Там же: 262]. Другого мы познаем только благодаря его слову и через его слово, и поэтому мы уверены, что «слово есть сам говорящий» [Там же]. Причем в результате познания – слияния двух энергий – происходит не механическое присоединение одного к другому, но рождение нового третьего, того, что больше самого себя. Таков символ, таково слово. При этом грамматически наиболее приспособленным для познания субстанций, сущностей, бытийственных сгустков, является категория имени существительного. Флоренский пишет: «Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность. <...> Непроявленная духовная сущность – все и ничто, все о себе и ничто для мира. И без другого, без другой сущности, ей нет повода выйти из себя и явить себя. <...> Пространство, художественного произведения, этот замкнутый в себя мир, возникает через отношение духовной сущности – к другому» [Флоренский, 2000 (2): 182].

Специфика феноменологического познания состоит в использовании особых методов: метода эпохе (от греч. «остановка, прекращение, воздержание от суждения»), или феноменологической редукции. Он, по Гуссерлю, заключается в том, что все наивно-реалистические идеи относительно человека и внешнего мира, которые продиктованы здравым смыслом, все готовые су-

ждения, которые человек принимает, чтобы вести нормальную жизнь «заключаются в скобки». В результате принятия феноменологической установки, остается лишь чистое состояние сознания, феномены – те единственные вещи, которые человек вообще способен познать, то есть сущность, смысл [Гриненко, 2004: 532].

То же самое говорит и Флоренский. Он пишет, что в процессе познания мы привыкли интересоваться не самой вещью, а ее свойствами или связями с другими вещами. Вместо того чтобы познавать вещь, мы познаем ее признаки, которые заслоняют от нашего внимания саму вещь, сущность (Ср. со словами О.Э. Мандельштама в статье «Разговор о Данте» (1933): «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита» [Мандельштам, 1991: 374]). Сходный пример у Бунина находим, например, в «Книге моей жизни» (1921), где он приводит изречение из древнего индийского писания: «“Книги наших жизней легко смешать. Не важно имя, которым условились называть меня в моем селении: когда я прохожу по другому селению, все думают только то, что идет человек”» [Бунин, 1973: 383]. В этом заявлении выражена мысль о состоявшейся редукции: даже имя человека не есть весь человек.

Подобному описанию соответствует грамматическая категория имени нарицательного, или отвлеченного. Такое имя возникает в результате абстракции: «<...> коль скоро самый предмет только терпится, нам нет побудительных мотивов умственно прилежать ко всем его энергиям, ко всем его свойствам и связям: ведь полнотою этих последних и проявляется самая реальность. Напротив, имея в виду лишь кое-что из этого проявления, но не как проявление сущности, а как некоторый процесс – материал для некоторых посторонних ему применений, – мы стараемся не заметить всего прочего» [Флоренский, 2000 (1): 264]. Вещь «понимается как энергия сущности, а не как сущность сама по себе» [Там же]. Такое имя служит преимущественно

для обнаружения в мире себя самого, своих признаков. В отличие от имени нарицательного, личное имя есть не набор раздробленных, односторонних признаков, а «единство, самозамкнутость и целостность познаваемого объекта как некоторого существа» [Там же: 265], иначе – как «Другого». Имя собственное схватывает тот признак личности, к которому как бы стекаются все остальные, Флоренский называет его «эмблема личности» [Флоренский, 2000 (2): 185], то есть прямо указывает на иконическую природу этого типа знака. Субстанция, наделенная личным именем, воспринимается как индивидуальная, имеющая неповторимое лицо, единственная. И тогда такое имя обнаруживает не себя, подобно нарицательному имени, а сам объект познания.

Интересно, что на обращенность личного имени к Другому много позже указывал В.Н. Топоров в своих теоретических работах о природе имени. Параграф «О теоретической ономотологии» исследователь начинает так: «Его [имени – *Я.Б.*] “сильная” позиция – оклик (и лишь вторично называние), окликание и как результат окликнутость, требующая отклика, т. е. диалог, хотя бы ядро его, что уже предполагает минимум двух участников или двух групп их» [Топоров, 2004: 372]. Далее, говоря о проблеме происхождения имени, В.Н. Топоров делает важное наблюдение о его онтологической и семиотической природе. Имя занимает положение «между почти абсолютной нонконвенциональностью, произвольностью, свободой выбора – вплоть до импровизации, с одной стороны, и предельной конвенциональностью, подчинением образцу и правилу, с другой, между установкой на дифференциацию и особность и установкой на общее и коллективное, между притягиванием и отталкиванием протекает жизнь имени в антропосфере. Но в принципе имени дана “власть ключей”: без нее если говорить о высоком метафизическом плане – нет пути ни к “лицу”, ни к “бытию”. Безыменность в известном смысле и в своем роде “волчий билет” на выписку из антропосферы и угроза бытийственности самого безымянного, нашим попыткам добраться до сути» [Там же: 378].

П. Флоренский, помимо приведенных выше наблюдений, опередив литературоведов, оценил значение имени в системе художественного произведения: «Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы – промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения <...>» [Флоренский, 2000 (2): 181–182]; «Не только сказочному герою, но и действительному человеку его имя не то предвещает, не то приносит его характер, его душевные и телесные черты в его судьбу <...>» [Там же: 187]. А.Ф. Лосев в своей «Философии имени» (1927) говорит о том, что не только Бог, но и любой человек и любая вещь есть имя, которое они носят [Лосев, 1993: 746]. А. Эткинд комментирует это положение так: «Имя привязано к вещи мощнейшими в мире силами. Оно безусловно, его нельзя заменить или изменить. Оно дано, а не выдуманно. Имя не есть означающее. Точнее говоря, это означающих нет, потому что они настолько слиты со своими означаемыми, что глупо или же грешно говорить о них в отдельности» [Эткинд, 1998: 260].

Для Флоренского имя есть плоть личности, но это одновременно и самая одухотворенная плоть: «последний слой тела» [Там же: 212], облекающий личность, последняя граница между материальным и духовным. Это слово, доведенное до предела вещественности, «сгущенное слово» [Там же: 226].

Поэтому задача имеславия – в результате феноменологической редукции (очищения сознания от всего индивидуального и группового) дойти до общечеловеческого, «высказать исконное ощущение человечества, без которого человек не есть человек» [Флоренский, 2000 (1): 253], дойти до последнего слоя человека, до его сущности. Феноменологическая редукция снимает с человека все наложения тела – всё социальное, психическое, физическое, мистическое – и доходит до предела, до последнего слоя, «без которого личность уже немислима <...> Имя есть этот предел» [Флоренский, 2000 (2): 212]. Безымянное «Я» для Флоренского – результат феноменологической редукции, чистое сознание, никак не проявленное во внешний мир. Имя – это

первое воплощение «Я» в действительность, «до имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть субъект личных отношений, следовательно не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш» [Там же: 206].

Таким образом, поэтические, философские и религиозные искания начала века оказываются сопоставимы по своим целям и установкам. Имеславие как деятельность по защите и сохранению целостности личности человека коррелирует с отстаиванием акмеистами и Буниным прав существования словесной реальности и литературной деятельности в целом как принципиально самоценной субстанции, полностью отделенной от бытовой действительности, не находящейся в отношениях подчинения или зависимости от внешней среды. В обоих случаях это осуществляется через сохранение имени: имени Бога — в первом случае, и слова, Логоса — во втором.

ГЛАВА 2. БУНИНСКАЯ ПОЭТИКА ИМЕНИ В СИНХРОННОМ И ДИАХРОННОМ АСПЕКТАХ

В настоящей главе мы проанализируем в интересующем нас аспекте эстетическую систему И.А. Бунина. Имя собственное и его философия в поэтике писателя будут рассмотрены в сопоставлении с различными по временной отдаленности частными и межиндивидуальными художественными системами.

2.1. Имя у Бунина и акмеистов: к типологии постсимволизма

В сознании читателей и ученых давно сложилась инерция относить художественные системы Бунина, с одной стороны, и поэтов-модернистов – с другой, к разнонаправленным векторам развития словесной культуры начала XX в.

В связи с интересующей нас проблематикой показательно привлечь культурологический вопрос о восприятии писателем феномена авторства. В культуре было время, когда читателю не требовалось знание автора текста, напротив – «анонимность произведения была его неотъемлемой частью» [Мароши, 2000]. М. Фуко замечает, что в современной культуре знание имени автора любого текста является обязательной необходимостью: «Литературная анонимность для нас невыносима; если мы и допускаем ее, то только в виде загадки» [Фуко, 1996: 24–25]. Принято считать, что биографический автор отделен от собственного произведения, стоит как бы над ним, связан со своим творением только опосредованно: через субъектную, сюжетно-композиционную, стилевую организацию. Свое собственное имя же для него якобы несет только атрибутивные функции, не выходящие за пределы установления авторства произведения. Однако, В.В. Мароши, как и М. Фуко, ставят под сомнение верность этого тезиса: «<...> нельзя свести имя собствен-

ное к чистому упоминанию. <...> Когда говорят “Аристотель”, используют слово, которое является эквивалентом одному или целой серии определенных описаний... Имя собственное и авторское имя расположены между двумя полюсами описания и названия...» [Фуко, 1996: 29-30].

Уже сама этимология слова «имя» говорит о связи с гносеологическим процессом. «В древнегреческом языке *опома* (“имя”) происходит от *огнома* и через корень *гно-* связано с такими глаголами, как *g'ignoscho* (“познавать, определять, понимать”) и *gignomai* (“рождаться, делать, происходить, быть”). Таким образом, понятие “онома” гносеологично по своей природе, имя определяет познание и тождественно ему. Та же ситуация в латыни: *cognomen* (фамильное имя, присоединяемое к родовому: “имя, название, кличка”) связано с *cognosco* (“познавать, постичь”), а *cognomen* образовано от *poen* (“родовое имя: название, наименование”), которое, как и в греческом, происходит от *gig'no* (“рождаться, происходить”). Итак, имя – это порождающее, дающее начало и сам способ познания того, что именуют. Этимология имени – ключ к нему самому и его носителю» [Мароши, 2000: 10-11]. Имя автора выполняет не только атрибутивную функцию, оно, являясь предметом и инструментом авторефлексии, является одной из форм авторского присутствия в тексте: «Текст всегда содержит в себе некоторое количество знаков, указывающих на автора» [Фуко, 1996: 36].

Выявлением таких «следов» в текстах русских писателей и занимается В.В. Мароши в своей монографии «Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности». Он показывает, что к авторскому имени можно подойти с теми же аналитическими подходами, что к имени персонажа [Мароши, 2000: 8]. Исследователь отмечает, что в русской культуре наибольшими экспрессивными возможностями обладает фамилия автора. Личное имя за счет меньшей конкретности и слабой различительной способности выполняет такие задачи значительно реже. Феномен мифологизации отчества возни-

кает в русской литературе только в начале XX века как полемика с модернистами, которые, напротив, добивались депатернализации⁷.

В текстах Бунина мы не находим следов мифологизации его родового имени. Однако в целом корпусе текстов – особенно в ранних рассказах – мы нередко встречаем использование как имен *Иван* и *Алексей* и их различных форм (*Ваня, Иванушка, Алеша, Алешенька*), так и созвучных фамилий (*Иваницкий, Ивлев, Иванов*), и отчеств, образованных от этих имен, а также их сочетания (*Иван Алексеевич, Иван Иванович, Алексей Алексеевич*). То есть Бунин как творец индивидуального мифа несомненно ориентируется на социально-харизматические функции личного имени и отчества.

Нередко такие герои обладают автобиографическими чертами Бунина или особыми маркерами, указывающими на его рефлексию о собственном имени. Е.В. Капинос в статьях «“Некто Ивлев”: возвращающийся персонаж Бунина» (2010) и «Автоперсонаж и онейрическое пространство в рассказе И.А. Бунина “Зимний сон”» (2011) говорит о том, что фамилия *Ивлев*, встречающаяся в трех рассказах писателя «Грамматика любви» (1915), «Зимний сон» (1918) и «В некотором царстве» (1923) является анаграммой имени и фамилии самого Бунина – «Иван Алексеевич»⁸. В комментарии к «Грамматике любви» автор пишет так: «выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)» [IV, 667]. Рассматривая Ивлевых трех рассказов, Капинос видит образ, эволюционировавший из второстепенного героя, за которым едва заметно скрывается писатель («Грамматика любви») в прямого посредника между «миром автора и миром героев» [Капинос, 2010: 143], превращающегося в alter-ego Бунина⁹.

Таким образом, несмотря на то, что в русской литературе писатели неоднократно использовали в своем творчестве экспрессивные возможности

⁷ Подробнее об этом см.: [Там же: 172].

⁸ О тайнописи в поэтике Бунина и акмеистов см. в параграфе «Имя и поэтический неосинкретизм» главы 3 настоящей работы.

⁹ Подробнее об этом см.: [Там же: 132-143]; [Капинос, 2011: 52–58].

фамилии, в творчестве Бунина эту задачу выполняют личное имя и отчество. Немаловажным является то, что такое действие помещает Бунина на противоположный по отношению к модернистам полюс.

Последние в своем стремлении полностью обновить старый мир, отказываются от предшествующей традиции, своих корней (от отчества) и подвергают мифологизации именно фамилию или, часто, литературное имя¹⁰. Так, в воспоминаниях о Горьком Бунин отмечал его чудной псевдоним: «был известен как фельетонист, ибо писал и фельетоны (в “Самарской газете”), подписываясь: Иегудиил Хламида» [VI, 578]. В «Окаянных днях» дважды отмечено то, что «Маяковского звали в гимназии Идиотом Полифемовичем» [Бунин, 2014: 49], причем во втором случае в достаточно красноречивом контексте: «Ленин и Маяковский (которого еще в гимназии *пророчески прозвали Идиотом Полифемовичем*) были оба тоже довольно прожорливы и весьма сильны своим одноглазием. И тот и другой некоторое время казались всем только площадными шутами. Но *недаром Маяковский назвался футуристом*, то есть человеком будущего: полифемское будущее России принадлежало несомненно им, Маяковским, Лениным (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 107].

В противоположность такой тенденции Бунин никогда не брал себе вымышленного имени и неизменно подписывал свои произведения как «Ив. Бунин».

Однако клишированный тезис (во многом созданный самим Буниным как элемент его автоописания) об отталкивании и неприятии модернистской эстетики продуктивно преодолевалось в работах позднесоветского и постсоветского времени – прежде всего в статьях О.В. Сливичкой¹¹, монографии Ю. Мальцева¹² и в диссертации Т.М. Двинятиной¹³, впервые остро поставившей проблему «Бунин и акмеизм». Сами художники, принадлежавшие разным эстетическим «лагерям», неоднократно, как подчеркивает Т.М. Двиня-

¹⁰ Подробнее о мифологизации родового и литературного имени модернистами см.: [Мароши, 2000: 171-234; 238-336].

¹¹ См.: [Сливичкая, 1968, 1970, 1995].

¹² См.: [Мальцев, 1994].

¹³ См.: [Двинятина, 1999].

тина, подтверждали взаимонеприятие нелестными высказываниями друг о друге. Однако в результате анализа поэтики оказывается, что постреалистическая система Бунина и постсимволистские системы акмеистов обладают некоторым набором совпадающих свойств. В частности, это касается литературной позиции, то есть отношений поэта (поэтической школы) к предшествующей традиции и к современному состоянию литературы. Исследовательница делает вывод о присущем обеим сопоставляемым системам стремлении к независимости от каких бы то ни было мировоззренческих и – шире – вне-литературных идей¹⁴. Продолжением этой тенденции являлось признание самодостаточным слова как атомарной единицы художественного творчества. Ключевые особенности понимания художественного слова акмеистами были приведены нами выше. Теперь необходимо прояснить, насколько выдвинутые теоретические тезисы полезны и операциональны при анализе индивидуальной художественной системы Бунина.

Во-первых, как и акмеистов, Бунин явно раздражало не совпадающее с его этико-эстетическими требованиями, непочтительное обращение со словом символистов. «Но вы преувеличиваете его [А.А. Блока] ужасно! Музыка или то, что Зинаида Гиппиус называет “магией”, – это в его стихах, конечно, есть. Но со словом он обращался Бог знает как! Впрочем, не он один, а всё его окружение» [Адамович, 1996: 151]. Бунин считал слово хранителем памяти, и сам занимал по отношению к нему позицию охранительную – что соответствует неотрадиционалистской линии литературы XX века [Тюпа, 1998: 98]. Так, в речи на юбилей газеты «Русские ведомости» (1913) писатель говорит: «Испорчен русский язык (в тесном содружестве писателя и газеты), утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости – называемой “виртуозностью” – стих, опошлено все» [VI, 612]. Бунину, как и акмеистам, не свойственно было воспринимать слово исключительно как средство передачи значений. Большое внимание он обращал именно на внешний, материальный

¹⁴ Подробнее о сходстве литературной позиции Бунина и акмеистов см.: [Двинятина, 1999: 60-77].

облик слова: фонетико-произносительный и начертательный. Слово, и даже отдельная буква русского языка перестает восприниматься как условный знак, а становится предметом любования и оценки: «А у вас есть нелюбимые буквы? Вот я терпеть не могу букву “ф”. Мне даже выводить на бумаге это “ф” трудно, и в моих писаниях вы не найдете ни одного действующего лица, в имени которого попадалась бы эта громоздкая буква» [Бахрах, 2000: 129], – записывал за Буниным свидетель его трудов в 1940-е гг. А. Бахрах. В дневниках писателя сохранились записи о том, что замысел произведений часто отталкивался от звукового восприятия речи – тоже своего рода любования. В заметке «<Как я пишу>» читаем: «Как возникает во мне решение писать?.. Чаще всего совершенно неожиданно <...> Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент — *лишь звук его*, если можно так выразиться <...> какое-то общее *звучание* всего произведения дается в самой начальной фазе работы...<...> Какое-нибудь *отдельное слово*, часто самое обыкновенное, какое-нибудь *имя* пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию. И тут как-то сразу слышишь тот *призывный звук*, из которого и рождается все произведение... (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1965–1967: 375]. Так рассказ «Божье древо» (1927) был написан под впечатлением от услышанных рассказов караульщика в имении Васильевском, которое Бунин посещал еще в 1912 году: «17 июня. Что за прелестный человек Яков, как приятно слушать его. Всем доволен. “И дождик хорошо! Все хорошо!” <...> 21 июня. Читаю “Былины Олонецкого края” Барсова. Какое сходство в языке с языком Якова! Та же криволапая ладность, уменьшительные имена...» [VI, 347–348]. Неоднократно в дневниках писатель пытается запечатлеть транскрипцию речи, буквально изобразить ее. В записи 1931 г. из дневника Г.Н. Кузнецовой находим его замечание о том, что потеря впечатления от фонетико-произносительного варианта слова при переводе с одного языка на другой делает невозможным сам перевод: звук слова становится более важен, чем его значение:

«Вечером у меня в комнате И. А. говорил:

– Ну как это перевести – “скиглит чайка”? А ведь как выражено!

– Да это просто звукоподражание, – с легким презрением сказал Леонид.

– Да, а вот как выражено! Это именно эти звуки (*он показал голосом, как кричит чайка*). А вот например: – “За байраком, байраком, – в поли могила. – Из могилы в стае – казак сивый, похилый”. “Похилый” – как сказано! А *перевести нельзя* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Кузнецова, 2010: 252]. Особенно примечательна заметка А.В. Бахраха, где Бунин отзывается о М. Прусте: «А вот имена героев и заглавия книг – а ведь это гораздо важнее, чем может показаться извне – у Пруста на редкость безвкусны. Разве это хорошо “В стороне Сванна” или “В стороне Германтов”? Это не звучит, это *невкусно*, хуже и придумать трудно (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бахрах, 1979: 104]. Наряду с прочими, это открывает еще одно восприятие слова (имени): вкусовое.

Во-вторых, одной из характернейших особенностей бунинского текста – как прозаического, так и поэтического – является повышенная описательность, «внешняя изобразительность» [Сливицкая, 2004: 35]. Художественный мир Бунина перенасыщен вещами – деталями реального мира, доступными чувственному восприятию. При этом частности не выстраиваются в какую-либо иерархию, все они неизменно остаются равноценными. О.В. Сливицкая смотрит на это явление через призму восточной философии и говорит: «<...> если абсолют присущ природе, то он присутствует и в каждой вещи, составляя ее внутреннюю суть. Поэтому каждая вещь суверенна и является уменьшенным образом мира» [Там же: 38]. Такое наблюдение обосновывает и понижение метафоричности и повышение метонимичности текстов Бунина. «Метафора подчиняет мир фактов семантике текста» [Смирнов, 2001: 98], она показывает границы предметов нечеткими, лишает их автономности: это мир интеграции, присущий в большей степени художественной системе символов. Метонимические сообщения, напротив, «часто превращаются в собирания диковинок, в перечни “странных” фактов» [Там же: 99] (ср. у Сливицкой: «Кажется, что Бунин, как на ладони, близко подносит к читателю каждую деталь и задерживает, приглашая его полюбоваться. Все очень про-

сто: ее нужно только назвать» [Сливицкая, 2004: 38]). Эта перенасыщенность вещами в художественном мире Бунина возникает именно вследствие стремления вобрать в себя принципиально *все* существующее в реальном мире. Микрокосмосы-вещи сосуществуют в едином макрокосме. То же положение занимает в таком мире человек.

Человеческая личность у Бунина является частью природы, макрокосмом для себя самого, но микрокосмом в координатах целой Вселенной. Из такого положения выводится два следствия. Первый – чувство причастности к целому миру и открытость доступа ко всем его ресурсам делает каждого человека наполненным жизненными силами, и потому такая равновеликость природе – его счастье. Однако второй вывод – осознание собственной временности, неизбежности смерти в противопоставлении бессмертной природе обесценивает личность. Перед мощнейшими силами Космоса она чувствует себя одинокой и незащищенной, отступает вера в собственные силы что-либо изменить [Там же: 52–53].

Оксюморонность художественного мира Бунина в этом аспекте состоит в том, что при всей насыщенности вещами, деталями и описаниями, сюжеты, мотивы и события его рассказов оказываются заурядными, но не становятся примитивными. Напротив, именно так его герои приобщаются к Всебытию, становятся частью мира. В связи с этим принципиально важны наблюдения, которые делает Э.Г. Шестакова в статье «Местоимение как имя в мире И.А. Бунина», сразу оговаривая, что ведет их от замечания Ю.Мальцева о том, что обилие *героев без имен* в прозе Бунина является одной из модернистских черт его творчества [Шестакова, 2015: 271]. Стратегия писателя, манифестировавшего себя как последнего русского классика, входит в этом аспекте в противоречие с вниманием к имени собственному той самой классической литературы XIX века.

Уже в ранних рассказах писатель очень часто не называет имени героя, или же упоминает его незаметно, вскользь, не акцентируя на нем внимания. Имя оказывается будто бы не нужным, а вместо него герои обозначаются ме-

стоимениями. Такая стратегия не случайна для Бунина. Имя, как уже было указано, это память: оно связывает носителя с культурной традицией, с прошлым. Не случайно именно П. Флоренский в своей философии подключает и фамилию – имя родовое, а личность «рассматривалась им в равной степени и как звено <...> цепи [поколений], и как залог ее дальнейшего существования. Род осуществлял себя в личности, и полнота этого осуществления являлась для него мерой величия рода» [Иванова, 2015: 36]. Однако одновременно это означает, что имя является знаком конвенциональным, а значит, оказывается признаком несвободы человека, ограничивает его определенными рамками. Местоимение же в случае творчества Бунина не нивелирует личность, но выступает именно как заместитель имени. В пошлой, заурядной ситуации герои Бунина делают экзистенциальный выбор, в результате которого для них высвобождается вся полнота жизни. Имя как предопределение судьбы, как готовая серия описаний, мешает совершить действительно свободный выбор. Безымянность же позволяет личности феноменологически очиститься от последнего подсказанного культурного слоя, привносимого именем. И тогда только местоимение может означить личность как таковую, уникальную, неповторимую [Шестакова, 2015: 272–275].

Исследовательница подчеркивает, что использование местоимения не умаляет значения самого имени собственного, а является одним из его проявлений, что показывает еще одну сложность рассматриваемого нами феномена. «Местоимение оказывается именем вне культурного шлейфа <...> Скорее, можно говорить о том, что местоимение, упраздняя степень приближения человека к ситуации, к себе, к другому, дарует возможность осознания и ощущения мира *вне слова* <...> Иными словами: местоимение не позволяет аксиологически дифференцировать, например, Михаила Ивановича, Михаила, Мишу, Мишутку, Мишеньку..., т.е. оно <...> качественно по-иному сопрягает человека с ситуацией, с собой и другими, нежели любое имя (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 283].

О.В. Сливацкая точно указывает, что личность у Бунина мало индивидуализирована именно в социально-историческом смысле. Отличие человека от других людей обеспечивается обладанием атавистической памятью, которая одновременно делает человека причастным к целому истории и вызывает особенное для каждого индивида чувственное восприятие внешнего мира. Характер направленности на реальность никогда не может быть одинаков – и именно так человек в мире Бунина становится индивидуальной личностью [Сливацкая, 2004: 55]. Таким образом, писателя интересует не индивид в его связях с внешним миром, но человек, редуцированный прежде всего к самому феномену своей личности в натурфилософском контексте.

2.2. Бунинская поэтика имени в исторической ретроспективе: Бунин и Гоголь

В дневниковой записи от 2 мая 1940 г. И.А. Бунин пишет: «Не знаю, кого больше ненавижу как человека – Гоголя или Достоевского» [VI, 461]. В чем была причина такого отношения Бунина и почему из репертуара русской классики именно эти авторы удостоились такой неприязни? Этот вопрос представляется особенно интересным, если вспомнить, что в известной «Автобиографической заметке» писатель признается, что в юности он Гоголем восхищался и учился у него: «Память у меня вообще хорошая, – то, что интересует, запоминаю крепко, – но насилия не терпит: убедился в этом еще в ранней молодости, когда, по гоголевской манере, пытался упражняться в наблюдательности <...> Помню, как поразил меня рассказ моего воспитателя о Гоголе, – он однажды видел его, – вскоре после того, как я впервые прочел “Страшную месть”, самый ритм которой всегда волновал меня необыкновенно» [IV, 550].

Впервые на эту сложную проблему, связанную с литературной позицией Бунина указал Ю.М. Лотман. В статье «Два устных рассказа (к проблеме

“Бунин и Достоевский”» (1987) исследователь отмечал, что писатель видел в истории русской литературы две параллельно развивающиеся линии. Первая из них, наследником и продолжателем которой считал себя Бунин, – составлена из «земляков Толстого», бывших носителями истинного русского языка: это Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Лесков, Фет и проч. Противоположная линия – так называемая «петербургская», начинается с Гоголя, протягивается к Достоевскому [Лотман, 1997: 741–742] и доходит до модернистов¹⁵.

Еще в 1913 г. Бунин описывает современное модернистское состояние русской литературы в речи на юбилее газеты «Русские ведомости»: «<...> произошло невероятное обнищание, оглупение и *омертвление* русской литературы <...> морем разлилась вульгарность, *надуманность*, лукавство, *хвастовство*, фатовство, *дурной тон*, *напыщенный* и неизменно *фальшивый* <...> *опошлен* или доведен до *пошлейшей* легкости – называемой “*виртуозностью*” – стих (Курсив наш. – Я.Б.)» [VI, 612]. Все эти обвинения говорят о том, что для Бунина нарочитая усложненность произведения была признаком того, что он называл «бульварным» [VI, 609] уровнем литературы. Это продукция прежде всего тех писателей, которые подчиняют свое творчество «жажде нравиться толпе» [VI, 610], а также «вкусам и интересам наибольшего числа потребителей» [VI, 610]. Это писатели, которые «подражательность Европе, большею частью жалкую, ученическую, – очень нередко сводившуюся даже к плагиатам» [VI, 613], выдают за оригинальность. Упорно отстаивая свою позицию, в 1917 г. Бунин пишет заметку о Брюсове: «*Оторванность от жизни, незнание ее, книжность, литературица – гибель от нее: Бальмонт, Брюсов, Иванов, Горький, Андреев. И это “новая” литература, “добыча золотого руна”! Копиисты, архивариусы! Подражание друг другу* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895–1915, 1973: 438].

¹⁵ Подробнее об ориентации В.Я. Брюсова на Ф.М. Достоевского и о стремлении Бунина «переписать» одновременно обоих см.: [Анисимов, Капинос, 2013].

Учитывая, что Бунин видел писателей-модернистов «выходцами» из Гоголя, неудивительно, что и отзывы о Гоголе в дневниковых записях весьма прямо говорят о неприятии некоторых фундаментальных аспектов творческих методов зачинателя «неправильной», «гибельной» линии русской литературы.

Точность и пронизательность наблюдений Бунина в отношении преемственности Достоевского от Гоголя особенно примечательна в связи с наблюдениями Ю.Н. Тынянова о несоответствии между определением своих литературных корней самим автором «Братьев Карамазовых» и восприятием его современниками. В статье «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) исследователь говорит, что в то время как Достоевский считал себя продолжателем пушкинской традиции, критика усматривала в основе его творчестве ориентацию на Гоголя [Тынянов, 1977: 198].

Продолжая наблюдения над поэтикой Гоголя, Ю.Н. Тынянов пишет об особом видении автором вещей. Исследователь замечает, что это особое видение проявлялось не только в изображении предметов материального мира, но в использовании вещи как приема, главным образом – комического. Так, при создании образов героев Гоголем избирался прием маски – вещной или словесной, то есть *именной*: «фамилию, как словесную маску, Гоголь преобразил сначала в маску вещную (наружность), а затем последовательно создал ее движения («выделял») и сюжетную схему» [Там же: 203]. Таким образом, имя собственное у Гоголя превращалось в механизм, работающий на произведение, в функцию, а герой и характер редуцировались до абстракций, способных носить и менять любые маски, но не снимать их. Благодаря возможности показать комическую сторону жизни такая техника была оправдана применительно к сатире, однако Гоголь выносит ее слишком далеко за пределы комического. Причем не только когда он обращается к морально-религиозной тематике в «Избранных местах из переписки с друзьями», но и непосредственно в жизни: «по движениям и наружности Гоголь хочет заключить характер <...>» [Там же: 206]. Ю.Н. Тынянов продолжает, что и «преоб-

ражение жизни должно было также совершиться по законам его творчества (смена масок). Все преобразит поэзия Языкова, “Одиссея” в переводе Жуковского; но можно даже проще изменить русского человека: назвать бабой, хомяком, сказать, что вот-де, говорит немец, что русский человек не годен, – как из него вмиг сделается другой человек <...> Можно самым простым, хозяйственным образом произвести моральную революцию – надо просто проездиться по России» [Тынянов, 1977: 206].

Б.А. Успенский в статье «Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе» говорит о том, что имя часто выступает как социальный знак и поэтому «перемена имени очень часто знаменует собой переход в иное (социальное) состояние» [Успенский 1994: 153]. Более того, исследователь замечает, что при масштабных социальных катаклизмах меняются не только имена, но само отношение к знаку: «то, что раньше считалось условностью, вдруг начинает восприниматься содержательно <...> то, что раньше воспринималось как безусловное, заданное извне, вообще не подлежащее обсуждению, начинает расцениваться теперь как простая условность, доступная произвольной замене» [Там же: 153–154]. Приход к власти большевиков, стремившихся к коренной переделке мира и человека, сопровождался именно всеохватным переименованием: от смены названий страны, городов, улиц, присвоения революционными деятелями и передовыми модернистами броских псевдонимов, до создания принципиально нового языка. В этом новом контексте применявшийся со времен Гоголя художественный прием мог восприниматься Буниным как аналогия символическим жестам, использованным советской властью: игра с названиями в действительной жизни принимала вид маскарада, театра и балагана, сменяющие друг друга маски-имена прикрывали пустоту. В «Автобиографических заметках» Бунина находим: «“Художественный театр имени Горького”. Да что! Это капля в море. Вся Россия, переименованная в СССР, покорно согласилась на самые наглые и идиотские оскорбления русской исторической жизни: город Великого Петра дали Ленину, древний Нижний Новгород превратился в город Горький,

древняя столица Тверского Удельного Княжества, Тверь, – в Калинин, в город какого-то ничтожнейшего типографского наборщика Калинина, а город Кенигсберг, город Канта, в Калининград, и даже вся русская эмиграция отнеслась к этому с полнейшим равнодушием, не придавала этому ровно никакого значения, – как, например, тому, что какой-то кудрявый пьяница, очаровавший ее писарской сердцещипательной лирикой “под гармонь, под тальянку”, о котором очень верно сказал Блок: “У Есенина талант пошлости и кощунства”, в свое время обещал переименовать Россию Китежа в какую-то “Инонию” (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 2006: 11].

С другой стороны, гоголевский прием конструирования образов персонажей с помощью помещения их в сравнительные ряды с предметами материального мира закономерно приводил к полному слиянию живого характера с мертвым миром предметов [Тынянов, 1977: 201–202], отождествлению человека с безгласной, бездушной вещью. Как имя превращалось в механизм, работающий на персонажа, так сам персонаж становился неким «придатком» вещи.

Исследуя преемственную зависимость Достоевского от Гоголя, Ю.Н. Тынянов пишет, что проявлением этой ориентации является и замечания первого о жизненности характеров у Гоголя [Там же: 201], и стилизация, связанная с собственными именами. «<...> Постоянно употребляя в письмах и статьях имена Хлестакова, Чичикова, Поприщина, Достоевский сохраняет и в своих произведениях гоголевские имена <...>, гоголевские фамилии (ср. хотя бы “Фердыщенко”, напоминающее гоголевское “Крутотрыщенко”))» [Там же: 200–201]. Реплика Бунина о фамилии *Фердыщенко* сохранилось в воспоминаниях И.В. Одоевцевой: «Вы ведь, конечно, когда просили меня рассказать о моем самом добром детском поступке, вспомнили *petit-jeu* Фердыщенко – тьфу, *какая гнусная фамилия*, – рассказы о самом дурном своем поступке на вечере Настасьи Филипповны (Курсив наш. – Я.Б.)» [Одоевцева, 1998: 920]. Примечательно, что в ответ на просьбу рассказать о своем самом добром детском поступке, Бунин, по мысли Ю.М. Лотмана и продолжившего

его наблюдения Д. Риникера, создает разоблачающую ложный гуманизм и сентиментальность Достоевского импровизированную мистификацию о том, «как он подарил нищему мальчику в лютый мороз собственную *шинель* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Риникер, 2008: 187].

Б. Эйхенбаум в программной статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1918) пишет об именах гоголевских персонажей в новелле. Будучи, как и Ю.Н. Тынянов, одним из теоретиков русской формальной школы, исследователь рассматривает поэтическое искусство как систему приемов, поэтому и имя героя в «Шинели» оказывается, согласно концепции Б.М. Эйхенбаума, приемом создания гротескного мира новеллы. Известно, что выбор имени и фамилии был Гоголем тщательно продуман. При работе над повестью вслед за композиционными правками, менялось и имя персонажа. Так, в первой редакции он не имел имени вовсе, во второй был назван Акакием Акакиевичем Тишкевичем, а в последующих фамилия была заменена на Башмачкина [Гоголь, 1995: 285], причем Гоголь выбирал между формами Башмакевич и Башмаков [Эйхенбаум, 1919: 155]. Писатель подчинял авторскому замыслу все компоненты произведения. Имя Акакия Акакиевича Башмачкина, по Б. Эйхенбауму, есть звуковой и этимологический каламбур, призванный высмеять персонажа, показать его социальную и личностную несостоятельность [Там же]. Но этим эффектом замысел Гоголя не исчерпывается.

Выбранное автором имя неоднократно давало повод исследователям связывать героя с житийной литературой, в частности – с житием преподобного Акакия Синайского и с одним из сорока мучеников Севастийских – св. Акакием [Гоголь, 2009: 593]. Однако с другой стороны, мать Акакия в повести сознательно отступает от обычая давать имена по месяцеслову, чем отдаляет его от церковно-религиозной культуры: в окончательной редакции днем его рождения Гоголь определил 23 марта, а в более ранних – 4 февраля. Обе эти даты не соответствуют дням памяти святых Акакиев. Матери Акакия трижды предлагают разные имена из календаря, которых она «никогда и не слыхивала» [Гоголь, 1995: 89], и трижды она их отвергает: Моккий – «на-

смешник», Сессий – «здоровый, невредаемый», Трифилий – «трилистник, клевер», Павсикахий – «унимающий зло, бедствие», Варух – «благословенный» [Гоголь, 1995: 287]. Мать принимает решение назвать сына в честь отца: «Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» [Там же: 89]. Герой вынужден *подражать* не судьбе своего небесного покровителя, а судьбе отца. Такое удвоение имени в сочетании с отчеством не только усиливает звуковой каламбур и семантику «кроткий, незлобивый» [Эйхенбаум, 1919: 156], как писал Б. Эйхенбаум, но, что более важно, редуцирует индивидуальность персонажа. Имя Акакий принадлежит не ему, а его отцу, у самого же героя имени будто нет [Гоголь, 1995: 89]. Как можно предположить, именно поэтому при крещении ребенок плачет: у него отобрано право на социальное самоопределение, а выбор имени автор-повествователь объясняет самой неизбежностью только *этого* имени: «другого имени дать было никак невозможно» [Там же].

Таким образом, интенция Гоголя в подборе имени обращена не на своего героя, а всегда на что-то иное: имя начинает выполнять посторонние герою, не касающиеся его, функции: указывает на его социальную ущербность, маркирует как *завершенного* (по М. Бахтину) «маленького человека», при этом не просто никак к нему не привязывается, но редуцирует саму личность героя.

Подтверждают этот тезис и наблюдения над гоголевской поэтикой, сделанные П.А. Флоренским. Он говорит о двух разнонаправленных процессах: о возможности превращения – с сохранением тождества этимологического значения – нарицательного имени в имя личное (путем простого написания его с прописной буквы) и наоборот. В первом случае, когда нарицательное имя превращается в личное, происходит олицетворение или персонификация, сбор абстрактных признаков в единое лицо: так, по П.А. Флоренскому, «облекались мгновенною индивидуальностью римские боги, и нарицательные имена их вспыхивали блеском личных» [Флоренский, 2000 (1): 267]. В отношении личного имени «семему его мы признаем бесконечно полно-

содержательной и хотели бы, сколько сил хватит, держать в сознании всю ее полноту. И мы достигаем этого; но не накоплением отдельных признаков, а усмотрением индивидуальной формы» [Флоренский, 2000 (1): 266]. Индивидуальность человека проявлена в его имени. Однако П.А. Флоренский обращает внимание и на обратный направленный процесс: личное имя превращается в нарицательное в результате искажения, и это становится признаком порчи, заболевания: философ называет такую деятельность имеборчеством – разрушением духовной сути имени. Характерно, что в качестве основного примера П.А. Флоренский приводит ономастическую систему Гоголя: имена его героев всегда напрашиваются стать нарицательными и служат не для раскрытия миру самого героя, а для обнаружения автора: «я, именуемый ближнего чичиковым или собакевичем, хотя бы я очень метко поймал соответственный признак ближнего, все-таки смеюсь над собой, коренным образом извратившим устав познания и природу имени» [Там же: 268].

Пример анализа гоголевской ономастики в этой перспективе находим и в статье А.Л. Лифшица «Как зовут персонажей комедии “Ревизор”?». Исследователь при комментировании авторской стратегии выбора имен для персонажей комедии прибегает, по примеру Б.Эйхенбаума, именно к анализу этимологическому, к звуковым каламбурам имен (например, фонетическая анафоричность), а также сопоставлению судьбы героя с судьбой его небесного покровителя – святого, в честь которого герой назван [Лифшиц, 2015].

Совершенно иной подход к личному имени мы видим у Бунина, что особенно явно проявляется как раз в «гоголевской» ретроспективе. Чрезвычайно важным для нашего исследования материалом являются воспоминания А.В. Бахраха. В них мы находим такое высказывание писателя о Гоголе, которое лишний раз подтверждает уже приведенные дневниковые записи: «Гоголь, конечно, гениальный писатель. Смешно это отрицать, но разрешите мне его не очень любить. Уж очень много в нем *пошлого, неестественного*. Откройте хотя бы первую страницу “Мертвых душ” (“поэмы” – почему поэмы?). <...> Но еще того *неестественнее* подбор имен. Где он мог выко-

пать этикие *мертворожденные* фамилии, как Яичница, Земляника, Подколесин, Держиморда, Бородавка, Козопуп? Ведь это для галёрки – это даже не смешно, это просто *дурной тон*. Даже в фамилии “Хлестаков” есть какая-то *неприятная надуманность* (Курсив наш. – Я.Б.), что-то шокирующее» [Бахрах, 1979: 98].

Кроме того, в тех же воспоминаниях мы находим указание на собственно бунинские подходы к работе с личными именами персонажей. Продолжая высказывание о Гоголе, Бунин говорит: «Нет, удачная фамилия – важнейшая для писателя вещь. Полюбуйтесь только фамилиями у Толстого – это подлинны алмазы» [Там же]. В другой заметке А.В. Бахраха читаем: «Он написал рассказ, один из героев которого – известный московский врач – первоначально именовался Николаем Михайловичем Данилевским. Рассказ был уже начисто отстукан на машинке, когда, проглядывая машинопись, он вдруг решил перекрестить своего доктора в Григория Яковлевича. Пришлось все заново переписывать.

“– Не все ли равно, каково имя-отчество Данилевского?

– О, нет. Надо, чтобы имя подходило к герою, чтобы оно сливалось с его обликом. Неужели вы не почувствовали, что первое сочетание не подходит к персонажу. Мог ли он быть Николаем Михайловичем? *Надо, чтобы герой ужился со своим именем, чтобы оно его не коробило*. Я часто примеряю имя – потом вижу, что оно не подходит, режет ухо, и тогда меняю его. Это необъяснимая, таинственная *магия имен* (Курсив наш. – Я.Б). Можно потопить хорошую вещь неудачным, неподходящим подбором имен”. И на его письменном столе я видел длинные списки имен и фамилий, разбитые на категории, на национальности, по областям, по сословиям, длинные выписки из святцев, которые он внимательно изучает с этой целью» [Там же: 97–98].

Имя для Бунина – не прием, как для Гоголя, не повод для игры, для смеха (Б. Эйхенбаум, цитируя работу И. Мандельштама, пишет: «“Гоголь потешает самого себя”» [Эйхенбаум, 1919: 154]). Точно так же персонаж – не схема, не идея, как у Достоевского (разумеется, в представлении самого Бу-

нина). Г.Н. Кузнецова в «Грасском дневнике» вспоминает слова Бунина: «Я и имя это – Алеша – из-за него возненавидел! Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана, и Федора Карамазовых нет, а есть АВС...» [Кузнецова, 2010: 228]. Бунин не принимает такого типа использования имени и слова вообще, когда имя, утрачивая свою иконичность, начинает аллегорически трактоваться и использоваться как абстрактный знак с отчетливо социальной смысловой подоплекой. Так, имя Алеша, по Бунину, подчиняется идее, заложенной самим Достоевским, и является аллюзией на Алексея – человека Божия, на святого и, в конце концов, ориентирует на Христа, но при этом ничего, как это кажется создателю «Жизни Арсеньева», не говорит собственно о персонаже самого Достоевского, о его оформленности, индивидуальности. Как мы помним, та же самая стратегия использования художественного слова была характерна для символистов: слово обладало одновременно несколькими референтами, стремясь объединить *все*. Оно потенциально могло означать что угодно, и поэтому, по сути, не значило ничего, так как один референт всегда «указывал» на другой и игра в этот поиск значения становилась бесконечной. «АВС» Достоевского остается в восприятии Бунина схемой, абстракцией, искажением, т.е., согласно правилам его эстетической системы, – «головным», «надуманным», «неестественным», «омертвелым». Три брата, выведенные Достоевским в романе, не существуют, по Бунину, как полноценные личности: это один «брат», расщепленный разумом автора на три идеи. Сопоставительный анализ подтверждается и наблюдениями исследований ономастической системы в творчестве самого Достоевского. Так, Т.А. Касаткина говорит об основных функциях имен в его произведениях. С одной стороны, они организуют символический сюжет, с другой – задают герою идеальный образ, предсказывают и подсказывают варианты судьбы [Касаткина, 2015: 231]. То есть имя снова оказывается *над* героем, *вне* индивидуальности и уникальности личности.

Однако эти заявленные творческие принципы не помешали современнице и другу Бунина, М.В. Карамзиной, с которой он особенно интенсивно пе-

реписывался во время работы над рассказом «Митина любовь» и романом «Жизнь Арсеньева», написать ему письмо, в котором прочитывается как раз замечание о «нарицательности», обобщенности в его романе образа Лики. В письме от 3 апреля 1939 г. Карамзина пишет о своих впечатлениях от только что прочитанной VIII части: «Заметила я еще, то есть показалось мне, что недаром сама Лика так *нехарактерна*, так *неясно очерчена*. Что любил в ней Арсеньев, почему именно ее полюбил он? В его воспоминаниях о ней нет ни одной черты собственно Ликиной, она вся какое-то *имя нарицательное*, *вообще юношеская любовь* (Курсив наш. – Я.Б.), объект для того, чтобы “любить в ней первую любовь”» [Письма к М.В. Карамзиной: 681].

Показательно и различие в том, как появляются в творчестве Гоголя и Бунина не имена собственные, а прозвища. В статье «Плюшкин в “Мертвых душах” Гоголя: имя, фамилия, прозвище» В.Ш. Кривонос делает акцент именно на том, что прозвище герою *дано кем-то*. В этом смысле оно отделено от него: Чичиков смеется не над Плюшкиным, а над тем, как его называют мужики или Собакевич. Прозвище, замещающее имя, является не «второй кожей», а «двойником» героя или его одеждой, привлекаемой для создания комического образа [Кривонос, 2015: 211].

Бунин пользуется возможностями прозвища иначе. В этом смысле примечательна, к примеру, фигура знаменитого мещанина из рассказа «Сила» (1911), которого все кличут Буравчиком. Внешне Буравчик – человек хилый, щуплый, жидкий: «<...> человек старенький, ростом с мальчика. Череп его был гол и желт. Над ушами и по затылку курчавились остатки черных жестких волос. Курчавилась и борода его. Мокрые усы, прокопченные табачным дымом, лезли в добрый, беззубый рот» [III, 187]. Его собеседник напротив – сильный, дородный, здоровый работник Александр. Однако Александр в конце беседы признает превосходство Буравчика: «<...> Ну, ты сам посуди: что ты предо мной? Я тебя могу двумя *щептями задавить*. А куда ж мне, дураку, справиться с тобой? Ты захочешь — кровинки во мне не оставишь, дотла всего высосешь. <...> Я твоего ногтя не стою!» [III, 195–196]. Буравчик

силен не телом, но хитростью, лукавством. В разговоре он мастерски играет интонациями, притворяется, рисуется, и буквально буровит человека, затягивая его в разговор, незаметно манипулируя им. Его сила главным образом концентрируется на слове, и это подчеркивается деталью, обращающей внимание на орган речи: «<...> Буравчик, засмеявшись, полез сухим, бурым от окурков пальцем в рот (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 188]. Палец не только надевается тождественной буравчику пластикой, но и маркируется бурым цветом, созвучным с прозвищем героя.

В рассказе «Веселый двор» (1911) Анисью Минаеву прозвали Ухватом – так она была худа от голода: «суха, узка, темна, как мумия; ветхая понева болтается на тонких и длинных ногах» [III, 245]. Ухват, или рогач – предмет кухонной утвари, представляет собой длинную деревянную палку с металлической рогаткой (полукольцом) на конце. Кроме того, появляется напоминающая ухват телесная пластика Анисьи: «<...> очень слаба была она, да и крива вдобавок. <...> она сидит и думает, подпирая тонкой рукой щеку <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 245]. Имя Анисьи с греческого переводится как «исполнительная». Анисье Минаевой в старости единственным занятием была «необходимость стеречь, сохранять для Егора избу» [III, 245]. Решившись идти в Ланское к сыну, от которого долго не было ни вестей, ни помощи, «изнутри приперла она дверь в сенцах *однозубым* (курсив наш. – Я.Б.) рогачом, воткнув его в землю» [III, 249]. Как раньше избу охраняла одноглазая Анисья («<...> петух как стукнет в левый глаз ее! И глаз вытек, впалые веки стянуло, осталась одна серая щелочка...» [III, 245]), так теперь она оставляет вместо себя свой местоименный атрибут только с половиной рогатки. По пути в Ланское, Анисья, умирающая от голода, долго блуждает и, стремясь сократить путь, она напротив «<...> сообразила, что дала *крюку*» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 250]. На внешнем сходстве с ухватом воздействие прозвища на героиню не заканчивается. Ухват предназначен для того, чтобы избежать ожога, когда ставишь и вынимаешь посуду из горячей печи – источника домашнего тепла и средства приготовления пищи, средоточие жизни дома.

Судьба Анисьи неизменно связывается с печью. Печниками по профессии были и ее муж Мирон, и сын Егор. Жизнь ее охарактеризована как «печно<й> голод» [III, 247]. «<...> в вечном одиночестве, в сиденье на лавке, в непрестанном ощущении тянущей пустоты в желудке <...>» [III, 245] Анисью постоянно тянет прикоснуться к печи – и в своем доме: «<...> легла на большие голые нары возле большой треснувшей печки <...>» [III, 249], и в пустом доме Егора в Ланском: «сонно глядела на гнилые стены, на полуразвалившуюся печку» [III, 254].

Сын Анисьи Егор, несмотря на то, что оставил мать и дом, тем же образом связывается с печной атрибутикой. В Гурьево, в доме хозяев, к которым он нанялся сторожем в Ланское, он лежит на нарах, но в одном фрагменте выполняет действия, тождественные ухвату: «<...> сошмыгнув с нар, подошел к загнетке, открыл заслонку и *по пояс залез в темную жаркую глубину печки.*

– Нуждишка есть, – глухо крикнул он оттуда, *вытаскивая* своими култышками *раскаленный уголь из золы* и забивая его в трубку.

<...> принял, *выбравшись из печки*, самый беззаботный вид (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 261–262].

Так, прозвище героев в рассказах Бунина показывает свою способность с предельной точностью дать портрет героя, показать его истинный облик. Такое прочтение делает имя уже не знаком-символом, связанным с обозначаемой вещью на основании некоей договоренности, но знаком-иконой, полной копией означаемого.

Итак, из всего вышесказанного ясно, что, в отличие от гоголевского, у Бунина подход к личному имени был принципиально иным. Возвращаясь к идеям феноменологии и имеславия, можно сказать, что Бунин понимал направленность имени персонажа на самого персонажа, а не на его социальную или иную характеристику. Имя должно подходить герою, но не как костюм, а буквально как еще один кожный покров.

ГЛАВА 3. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПОЭЗИИ БУНИНА

3.1. Имя и поэтический неосинкретизм

Эпоха синкретизма не могла окончиться бесследно, не отразившись в культуре последующих эпох. Одним из таких следов стала перенятая у архаического словесного знака иконичность имени собственного. В.В. Мароши в монографии «Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности» (2000) отмечает, что в демифологизированном обществе именно имя чаще всего стало подвергаться мифологизации [Мароши, 2000: 11]. Этой же проблеме посвящена написанная в соавторстве этапная статья Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «Миф – имя – культура» (1973), ставшая классической для исследователей поэтики имени. Авторы называют *мифологическим* сознание, которое способно порождать мифы [Лотман, 1992: 59]. Анализируя имя собственное как объект архаического мира, они приходят к выводу о том, что с позиций мифологического сознания именем могла являться не только группа личных имен в собственном смысле слова, но и любое слово вообще [Там же: 60]. Например, это ярко проявляется в том, что акт творения был тождествен акту номинации, процесс переименования – процессу трансформации объекта¹⁶, табуированные нарицательные имена в ряде случаев отождествлялись с обозначаемым объектом (названия болезней). Это свойство собственных имен показало их асемиотический характер, так как исключало свойство конвенциональности, присущее любому языковому знаку [Там же: 62]. В пример исследователи приводят ситуацию, когда в XVIII веке Петра I называли «антихристом». Для одних людей это была личностная характеристика Петра (работа немифологического сознания), а для других Петр I действительно был антихристом (работа мифологического сознания). Отдельные для

¹⁶ Подробнее об этом см.: [Успенский, 1994].

немифологического сознания объекты «Петр» и «антихрист» в мифологическом сознании сливаются в одно [Лотман, 1992: 61].

Такое особое положение имен собственных позволило Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому говорить о том, что имена не только составляют категорию естественного языка, но и являются частью *мифологического пласта в языке* [Там же: 62] (наряду с звукоподражаниями, отдельными формами экспрессивной лексики, так называемыми *nursery-words* и т.д.). Другим ярким примером действия мифологического сознания в русской культуре является понимание реформ и самого образа Петра I в России в XVIII – XIX вв. Современники воспринимали эпоху как полное перерождение, создание совершенно новой страны. И обновление сопровождалось всеохватывающим переименованием: «смена названия государства, перенесение столицы и дача ей “иноземного” наименования, изменение титула главы государства, названий чинов и учреждений, перемена местами “своего” и “чужого” языков в быту и связанное с этим полное переименование мира как такового» [Там же: 70–71].

Схожие тенденции смыслообразования можно наблюдать и в имеславии. Из главного догмата этого религиозно-философского течения, гласившего, что «Имя Бога есть сам Бог», закономерно вытекало особое отношение к имени Иисуса: в среде афонских монахов произносить божественное имя всуе было запрещено. Возрождение магической функции слова, когда возможным становится действие словом, возвращает нас к архаическому восприятию слова мифологическим сознанием, к эпохе синкретизма. Это отправляет нас к лингвистике и к выделенной ей категории перформативности.

М.Д. Шевеленко отметила, что модернисты, усмотрев в имеславии отголоски особенно обсуждаемой проблемы о знаковой природе языка, легко перенесли церковную проблематику в поэтический текст. Как мы уже отмечали, именно имеславие стало толчком для О.Э. Мандельштама к написанию стихотворения «И поныне на Афоне...». Две последние строки стихотворения звучат так:

Безымянную мы губим

Вместе с именем любовь.

Анализируя стихотворение, исследовательница говорит, что трагедия человека состоит в его неспособности ни раздавать имена, ни называть безымянное. Сущность, которая сама по себе безымянна, перестает быть собой, когда человек называет ее, так как он «еретически» [Шевеленко, 2002: 120–121] полностью отождествляет ее с именем¹⁷. Тема имеславия в стихотворении О.Э. Мандельштама была подхвачена другими модернистами. В частности, М.Д. Шевеленко находит рефлексию этих мотивов в творчестве и дневниках М.И. Цветаевой, которая продолжила тему «неназывания имени всеу», причем распространяя это не только на божественное имя [Шевеленко, 2002: 116–131].

В существенно важном для нас теоретическом аспекте целесообразным представляется привлечь проблематику семиотики в ее лингвистическом измерении. В теории речевых жанров выделяют особый жанр перформативных высказываний, то есть таких высказываний, произнесение которых уже является действием. Это, например, жанры клятвы, благодарности, обещания, разрешения и т.д.

В.И. Тюпа в статье «Перформативность лирики» пишет, что «перформатив является древнейшим типом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова» [Тюпа, 2012: 346]. Перформатив начинает функционировать в собственном своем качестве только когда высказывание сопровождается непосредственным контактом говорящего и слушающего в настоящем времени, «сейчас». Первым перформативом было именно заклинание. В.И. Тюпа в своей статье говорит о перформативной природе лирики, сопоставляя и дифференцируя перформативность и нарративность. Принципиальное отличие этих типов повествования состоит в том, что

¹⁷ Интересно в этом плане отметить рассказ Бунина «Аглая» (1916). Героиня рассказа в миру зовется Анной («благодать»), а при постриге меняет имя на Аглаю – имя одной из харит Афродиты, олицетворение красоты, радости и женской прелести (Подробнее об этом см.: [Чуньмэй, 2006]). Отец Родион перед ее смертью в утешение говорит, что за то, что она не смогла скрыть в первые дни монашества содержание поверенных им Аглае тайных бесед, «истлеют у нее одни лишь уста (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 105].

последняя обязательно предполагает разделение участников коммуникации на говорящего и слушающего. Наррация в том и состоит, что говорящий повествует слушающему о некоторых событиях. В случае же перформативности, напротив, необходим непосредственный отклик слушателя, его вовлечение в речевой акт. Так, если нарратив – это некое ментальное приобщение слушающего к знанию, то перформатив – это вовлечение его в событие коммуникации, воздействие, приобщение к действию. Несмотря на то, что автор в статье говорит о лирике, можно сказать, что положения, которые он приводит в процессе исследования и доказательства, относимы и к перформативной природе имени собственного, что, кроме всего прочего, позволяет сопоставить лирику и имя собственное как явления одной природы. Поэтому неслучайны и значимы приводимые исследователем в пример слова именно О.Э. Мандельштама о том, что читатель его стихов «“чувствует себя <...> окликнутым по имени”» [Мандельштам, цит. по: Тюпа, 2012: 350].

Следы перформативности в поэтике акмеизма находятся и в том, что, знак, как уже было сказано, сближается с вещью, слово становится делом. В «Разговоре о Данте» О.Э. Мандельштам пишет, что поэзия не отображает и не рассказывает природу, а «разыгрывает» [Мандельштам, 1991: 363] ее. В статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» исследователи пишут: «В акмеистической поэтике изменяются <...> и границы между поэтическим текстом и внеположным миром, <...> поэтический текст <...> стремится к тому, чтобы стать *прямым откликом на внеположную ситуацию* указателем того места, через которое она связывается с текстом (Курсив наш. – Я.Б.)» [Левин и др., 1974: 74].

С.Н. Бройтман в монографии «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики» подробно прослеживает эволюционный путь субъектной структуры русской лирики. Он пишет, что конец эпохи синкретического субъекта пришелся на XVIII век, когда происходило нарастание монологичности лирики и произошло четкое выделение лирического «я». Далее, в XIX веке, эволюция шла по пути все большего высвобождения «я»,

но уже ориентирующегося на «другого». И следующий поворотный момент пришелся на конец XIX – начало XX века, когда внимание к «Другому» усилилось настолько, что произошел возврат к архаичным субъектным структурам: «исходным началом становится не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая целостность, их неосинкретизм» [Бройтман, 1997: 216]. В работе «О собеседнике» О.Э. Мандельштам рассуждает прямо в духе феноменологии: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» [Мандельштам, 1991: 239].

Конечно, неосинкретизм рубежа XIX – XX веков касался не только субъектных структур и поэтических систем, это был способ восприятия мира, обусловленный особенностями эпохи. Именно об этом в контексте буниноведения говорит О.В. Сливицкая. Во-первых, исследовательница определяет созвучие характера мироощущения Бунина направлению общеевропейского и русского философского направления космизма [Сливицкая, 2004: 53]. В «Жизни Арсеньева» Бунин пишет: «нет никакой отдельной от нас природы, <...> каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [V, 183]. Невыделенность личности из природы, полная слиянность с миром и «единой душой» позволяют говорить об антиперсонализме, и редуцировании личности персонажа вплоть до лишения его имени [Там же: 58]. Во-вторых, одновременно еще одной доминантой художественного мира Бунина является эротичность, которая всегда предполагает направленность на Другого [Там же: 181].

Возрождение неосинкретизма имени собственного в поэтике Бунина наиболее ярко и осязаемо представлено именно в лирике.

Начнем с того, что следы имеславия, совместившего божественное имя и самого Бога, нашли отражение в стихотворении Бунина «Звездопоклонники» (1906–1909):

<...>

Ваш бог чертил столь грозные скрижали.

Что *никогда его имен*

Вы даже мыслить не дерзали.

Как сон прошли Христос и Магомет.

Вы и доныне не забыли

Ночных служений таинству планет

И *безыменной древней Силе* (Курсив наш. – Я.Б) [I, 249].

Примечательно то, что Бунин здесь через века обращается к эпохе актуального мифологического сознания, к язычеству и изначальному синкретизму, а затем снова возвращается в настоящее, утверждая бессмертные пережитки архаики и в современности. Он говорит о тех и с теми, кто поклонялся не Христу и Магомету, не их именам, не иконам, а камням и планетам, то есть не предметно-символическим заместителям Бога, а именно вещам, в которых Бог был воплощен пантеистически. Смысл безымянности Бога – страх перед его силой, перед наказанием за ослушание его велений. Тайна имени Бога обусловлена его магической силой, перформативностью и, как следствие, табуированностью.

Поэтика таинственного вообще занимает особое место в творчестве Бунина. Т.М. Двинятина отмечает, что поэтика тайнописи акмеизма (и, возможно, всего постсимволизма) была присуща и Бунину. Она заключается в том, что текст создается с намерением загадать читателю загадку. Текст предполагает активность читателя, и раскрывает весь объем своего содержания только тому, кто оказывается способным его дешифровать. Художественная парадигма символистов использовала с теми же задачами тайну [Двинятина, 1999: 120]. В своих воспоминаниях А.В. Бахрах вспоминал высказанное мнение Бунина о том, как писателю следует выбирать заглавия для произведений: «Заглавия рассказов не должны ничего объяснять, – говорил он, – это дурной тон. С какой стати давать читателю сразу ключ, пускай он хоть немного поломаёт себе голову над заглавием» [Бахрах, 1979: 61].

В качестве ключевого криптографического стихотворения Бунина Т.М. Двинятина рассматривает «Тайну»¹⁸ (1905). Для нас особенно важны следующие его строки:

<...>

И он сказал: «Девиз мой страшен.

Он – тайна тайн: Элиф. Лам. Мим».

«Элиф. Лам. Мим? Но эти *знаки*

Темны, как путь в загробном мраке:

Сокрыл их тайну Мохаммед...»

«Молчи, молчи! – сказал он строго,–

Нет в мире бога, кроме бога,

Сильнее тайны – силы нет» (Курсив наш. – Я.Б).

<...> [I, 158]

Афористическое завершение высказывания персонажа ясно соединяет божественную сущность и сущность тайны. Бог становится тайной тайн и знаки его «темны», закрыты, на их постижение наложен запрет.

Особый интерес для нас представляет стихотворение «Памяти друга» (1916). Во-первых, уже в его названии делается акцент не просто на безымянности, но на осознанном и намеренном сокрытии имени «друга», притом что, как следует из реального комментария, текст написан на смерть вполне конкретного человека – художника В.П. Куровского, покончившего жизнь самоубийством. Таким образом, сокрытие имени делается осознанным приемом: само название бросает читателю вызов разгадать того, кому же посвящено стихотворение. Во-вторых, в стихотворении проходят образы, связанные с переходом из телесного в бесплотное. Неназванный друг говорит о сне, в котором он был божественным духом и мог обнять мир, но наяву ему мешает сделать это именно телесная воплощенность. Лирический герой отвечает желанию друга быть сразу всем:

¹⁸ Подробнее об этом см.: [Двинятина, 1999: 123-124].

<...>

Как эта скорбь и жажда – быть вселенной,
Полями, морем, небом – мне близка!
Как остро мы любили мир с тобою
Любовью неразгаданной, слепую!
Те радости и муки без причин,
Та сладостная боль соприкасая
Душой со всем живущим, что один
Ты разделял со мною, – *нет названья*,
Нет имени для них, – и до седин
Я донесу порывы воссоздания
Своей любви, своих плененных сил... (Курсив наш. – Я.Б.)

<...> [I, 337]

Тело воспринимается лирическим героем как плен, мешающий соединиться с живым миром. Выход из этого плена осуществляет «друг»: он умиряет и уходит из мира. Герой же остается в плену и страдании, но все-таки в мире, рядом с живущим, хотя и недостижимым. И герой при этом не может превозмочь свою негармоничную природу: он не может ни расстаться с миром, ни перестать пытаться облечь в плоть слов свою любовь, свой порыв. Стихотворение завершается словами:

<...>

Зачем я этот вечер вспоминаю,
Зачем ищу *ничтожных* слов, – не знаю. (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 337]

Можно сказать, что поиск слов осознается здесь в той же перспективе, что у героя мандельштамовского произнесения божественного имени в «И поныне на Афоне...»: как «ересь», в которую мы постоянно впадаем. При этом, несмотря на то, что в рассматриваемом стихотворении в действительности не поставлена проблема человеческого имени, герой не может подобрать своим мукам не просто «название», а имя. Названия вещей оказываются их именами, поэтому любое номинативное слово вообще может рассматри-

ваться как личное имя. Кроме того, в утверждении «ничтожности» слов открывается одна из важнейших проблем художественной системы Бунина, которая будет подробно рассмотрена в параграфе «Имя, письмо, изображение: эпитафии и кладбищенские портреты у Бунина: “Легкое дыхание”, “Огонь пожирающий”» четвертой главы настоящей работы.

Можно заметить, следовательно, что имя собственное начинает вбирать в себя как признаки других разрядов всего класса номинатива, так и признаки глагола (перформативность).

Та же логика, но в обратном направлении, прослеживается в более раннем стихотворении «К побережью моря длинная аллея...» (1900):

<...>

А на скамье меж ними одиноко

Сидит она... *Нет имени для ней,*

Но знаю я, что нежно и глубоко

Она с душой сроднилась моей. (Курсив наш. – Я.Б.)

<...> [I, 96]

Здесь сила загадки имени героини ослаблена, так как герой в категоричном выражении заявляет, что имени нет, и тем ставит точку в попытке узнать имя. Если в начале героиня предстает сидящей фигурой, окруженной материальными культурными артефактами, то при переключении точки зрения с этого якобы внешнего плана на внутреннюю речь героя, становится ясно, что героини так таковой, как конкретного лица – нет. То, о чем говорит лирический герой – не земная, воплощенная женщина, но женская душа, слитая с его собственной душой, мечта, любовь, а затем и любовь к самой любви. Ясно, что все это не раздробленные части, а одно и то же, целое, но никак не оформленное, бестелесное. Если имя – последний слой тела, по Флоренскому, то ясно, почему здесь изначально отсутствует имя: бестелесное не должно иметь и «последнего слоя тела».

Возвращаясь к выявленной В.И. Тюпой перформативности лирического текста, следует совместить ее с также указанным тождеством слова и личного имени в поэтике Бунина.

Этот аспект понимания слова обнаруживается, например, в стихотворении «Закон» (1906-1907):

Во имя бога, вечно всеблагого!

Он, давший для писания тростник,

Сказал: блюди написанное слово

И *делай* то, что *обещал* язык.

Приняв закон, прими его вериги. (Курсив наш. – Я.Б)

<...>

[I, 223]

Сам глагол «обещать» относится к разряду перформативных глаголов. Слово закона отождествляется с вещью – с веригами.

Что же касается перформативности имени, интересно и показательно то, что *дело* всегда связывается с забвением и со смертью. В стихотворении «На пути из Назарета» (1912) читаем:

<...>

Там, под плитами, почивают

Короли, святые, папы,

Имена их полустерты

И в забвении дела (Курсив наш. – Я.Б).

<...> [I, 266]

Именно в этом «месте» у Бунина вдруг совмещаются две стороны имени: вещь и развоплощение. Имя может иметь только тот, у кого есть обе составляющие: и дух, и тело. После смерти имя покидает тело вместе с духом. Так происходит в стихотворении «Берег» (1909):

<...>

У него ни имени, ни отчества,

Ни друзей, ни дома, ни родни <...> [I, 248]

От умершего остается только тело, названное «немым двойником», одинокое и тихое. Персонаж теряет душу, имя и способность говорить, и все эти утраты равнозначно лишают его прикрепленности к земному миру, всех связей с ним.

В вышеприведенном стихотворении на могильной плите имени нет, или оно нечитаемо, нераспознаваемо, что и приводит к забвению человека. В стихотворении «Без имени» (1906–1911), в заглавии которого вновь возникает загадка, обнаруживается, что имя, как любая вещь, может быть украдено:

<...>

Но *лик сокрыт* – опущено забрало.

Но плащ истлел на ржавленной броне.

Был воин, вождь. Но *имя Смерть* украла

И унеслась на черном скакуне (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 258].

То, что Смерть забирает не столько душу, сколько имя воина, героя, обуславливает то, что восхваляющие его дела «саги»¹⁹ поются «беззвучными». Слава героя обречена, дела его вскоре забудутся вместе с тлением одежды и защитной брони. Имя как последний слой тела является и последним слоем защиты человека, поэтому Смерть неспроста выбирает самую верную мишень. При этом загадка здесь удваивается сокрытием не только имени, но и одновременно и лица воина.

Таким образом, мы видим, что поэтика имени собственного в поэзии Бунина связана с возрождением в лирике архаических тенденций, прежде всего – тяготения к традиционному синкретизму. Нераздельность-неслиянность исконных форм лирики находит крайнее воплощение в изначальной предельно плотной, сгущенной и цельной сущности имени собственного. Поэтому имя оказывается точкой, через которую становится возможным наблюдение за закономерностями и особенностями поэтики лирического текста в целом. В поэтике Бунина возвращение к синкретизму наблю-

¹⁹ Строка «Поют над ним узорной вязью саги» при этом еще раз подчеркивает вещность слова: слово – ткань.

дается, в частности, в обретении словом «магической» функции, благодаря чему оно одновременно и становится действием, и оказывается способным влиять на внеположный поэзии эмпирический мир. Это, в свою очередь, дает возможность наблюдать не только за свойствами поэтического текста (например, за субъект-объектными отношениями), но и делать выводы о миропонимании писателя (например, о бунинской религиозности, о совмещении в его лирике тела и духа, слова и дела).

3.2. Бунин и В.А. Жуковский: две разновидности кладбищенской элегии

Бунин говорил Г.Н. Кузнецовой: «Заметь, что меня влекли все Некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать!» [Кузнецова, 2010: 297]. Действительно, в лирике Бунина несложно выделить целый ряд стихотворений, отмеченных топосом кладбища. В свете нашего исследования особое внимание обращают на себя произведения, где созерцание кладбища предельно сосредоточено в одной точке – надписи на надгробии, призванной увековечить память об усопшем. Это, например, стихотворения «Надпись на могильной плите» (1901), «Эпитафия» (1902), «Портрет» (1903), «Надпись на чаше» (1903), «Растет, растет могильная трава...» (1906), «Гробница Рахили», «Пустошь» (1907), «Долина Иосафата» (1908), «Эпитафия» (1917).

Надгробная надпись традиционно может либо принимать форму полноценного текста (эпитафии – словесного *изображения*), либо может быть сведена до имени усопшего, либо же может сопровождаться или замещаться портретом. Еще один русский философ, обращавшийся в начале века к феноменологии и имеславию, С.Н. Булгаков в очерке «Икона и иконопочитание» пишет о необходимой связи портрета с именем. Любой портрет есть одновременно изображение индивидуальности – человека в его различиях с другими людьми, но «в то же время он есть икона человечности вообще, ибо человек есть родовое существо и в каждом из индивидов живет род» [Булгаков, 1999: 282]. С другой стороны портрет – это «икона иконы» [Там же],

изображение тела, воплощающего дух. Ни дух, ни тело невозможно изобразить адекватно, так как обе эти субстанции подвижны и изменчивы – и вот «Отсюда проистекает следующая замечательная черта портрета: всякий портрет нуждается в *именовании*» [Булгаков, 1999: 283]. Имя соединяет конкретный портрет, конкретную икону с оригиналом во всей его подвижности и изменчивости. Оно является точкой, закрепляющей достоверность портрета своему первообразу, «а потому и само *входит* в качестве изобразительного средства в изображение» [Там же]. И, далее: «Имя есть в этом смысле иероглиф личности, означенное невидимого в видимом, а икона есть, в известном смысле, иероглиф одного из состояний этой личности, ее самооткровений. Именование же иконы означает ее включение в число явлений этого духа, которых может быть неопределенное множество. Поэтому одно и то же имя дается различным и многим портретам одного и того же лица, причем все они нанизываются на него, как на нитку, или же связываются им как бы в общей кинематографической ленте» [Там же].

Бунин использует все три формы надгробной надписи именно в их со-
вмещении и взаимозамещении. В этой слиянности слова и изображения в поэтике Бунина снова проявляется стремление словесного знака быть не конвенциональным, а иконическим, выйти за пределы литературы.

Функционально надпись на могильной плите – обращенная одновременно и к живым, и к умершим – близка к такому литературному жанру как элегия. Выросшая из жанра надгробного плача [Бройтман, 2004: 202], элегия сосредоточена на эмоции переживания «*необратимости* движения времени» [Тамарченко, 2004: 435]. В основе лирического сюжета элегии лежит «разрушение идиллического временного цикла» [Там же: 437], которое совершается путем погружения героя в медитативное, созерцательное состояние. Мы уже говорили о несомненной актуальности для Бунина острого переживания времени, обусловленного событиями эпохи, о стремлении преодолеть чувство выброшенности из истории. Желание встречи с умершим, конечно, воспринималось писателем как возврат к былым «идеальным» временам. Един-

ственным доступным инструментом и способом такого воскрешения для Бунина являлось *слово*.

Жанровое сходство с одной из разновидностей классической элегии – так называемой «кладбищенской» элегией – обнаруживает при сопоставлении стихотворение Бунина «Пустошь». В.И. Козлов в своей работе «Русская элегия неканонического периода» (2013) рассматривает типологические признаки этой разновидности жанра на примере первого и, соответственно, самого показательного, текста, появившегося в русской традиции – «Сельского кладбища» В.А. Жуковского.

Развитие всего жанра элегии в России было рефлексией уже сложившейся европейской традиции. Это касается и «кладбищенской» элегии: «Сельское кладбище» Жуковского, появившееся в «Вестнике Европы» в 1802 году, было вольным переводом элегии Т. Грея «Elegy written in a Country Church-yard» (1751) [Козлов, 2013: 36]. Козлов отмечает, что неканоническая история жанра элегии началась именно с «кладбищенской» ее разновидности. При этом заявленная уже в первом тексте сложность жанра обусловила его недолгое существование. Однако архетип жанра продолжал существовать в сознании поэтов последующих эпох, хотя и в сильно измененном, зачастую до неузнаваемости, виде. Так происходит и в «Пустоши» Бунина: некоторые типические черты «кладбищенской» элегии здесь теряются, однако общая жанровая модель угадывается весьма четко.

В.И. Козлов пишет, что «кладбищенская» элегия в композиционном смысле представляет собой риторическое кольцо. В связи с этим следует обратить внимание и на приемы построения бунинского стихотворения. Можно заметить, что оно легко делится на три части с помощью анафорически повторяющихся восклицаний, где лирический герой взывает к умершим. После этих восклицаний следует «основная часть», каждый раз представляющая собой определенный типологический этап, соответствующий линии развития «кладбищенской» элегии. И завершается каждая из трех частей строфами, неизменно побуждающими читателя вернуться к началу. Например, в первой

части первый стих и три последних стиха каждой части составляют рамку, образующую круг:

Мир вам, в земле *почившие*!

<...>

Теперь их скоро *выберут* – и будут

Выпахивать то пористые кости,

То суздальские черные иконки... (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 214].

В каждой такой рамке речь, по сути, идет об одном и том же. Рассмотрим подробнее каждую из них. В первой части воззвание к «почившим в земле» оканчивается обещанием того, что в скором времени похороненное в земле – каменные плиты, кости, иконки – восстанет. Во второй части «давно забытые» напомнят о себе, возродившись «густою рожью»:

Мир вам, давно *забытые*!

<...> пройдет

Железный плуг – и пустошь *вскосится*

Густою рожью. Кости удобряют... (Курсив наш. – Я.Б.)

И в последней, самой страшной части, за судьбы «неотмщенных» рабов уже расплачиваются «внуки» их угнетателей:

Мир вам, *неотомщенные*!

<...> внуки ваших

Владык и повелителей *испили*

Не меньше вас их горькой чаши рабства! (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 214].

«Внутри» каждой части, как уже говорилось, происходит присущее «кладбищенской» элегии продвижение лирического субъекта по направлению к Другому. Это движение имеет вектор «внутрь», «вглубь», это постепенное нарастание вживания в Другого через последовательное погружение героя в медитативное состояние. Здесь в аспекте исследования имени собственного следует сопоставить стихотворение Бунина с элегией Жуковского.

В.И. Козлов отмечает, что вход в медитацию начинается у Жуковского с перешедшего в элегию из пасторали описания вечернего пейзажа, и, далее,

самого кладбища. В «Пустоши» Бунина этот момент отсутствует. Стихотворение Бунина сразу открывается описанием кладбища как пространства встречи с Другим. Это объясняется тем, что в момент появления «кладбищенской» элегии в эпоху Жуковского непривычным и новым было само введение в пейзаж пространства кладбища, которое лишало пейзаж привычной и ожидаемой пасторальности и снимало необходимость объективного изображения. Новаторство, введенное Жуковским, и состояло в том, что вместо объективного изображения на первый план выходило психологическое восприятие пространства, которое само по себе требовало появления лирического субъекта. Поэтому у Жуковского герой вводится как бы постепенно, спокойно входит в пейзаж и начинает неспешную прогулку и размышления. У Бунина момент новаторства уже не актуален, поэтому, напротив, создается впечатление, что герой приходит на кладбище целенаправленно, не случайно.

Итак, В.И. Козлов говорит, что в элегии складывается следующая ситуация: «медитация становится *пространством ценностной встречи с почившим в неизвестности другим*» [Козлов, 2013: 45]. И здесь важным становится использование потенциала самого художественного пространства кладбища: появление надгробного камня и связанной с ним надгробной надписи – эпитафии. Прежде всего, при сопоставлении элегии Жуковского и текста Бунина обращает на себя внимание разница в описании и самой могилы, и ее окружения, обстановки. Ср.:

«Сельское кладбище»:

«Под кровом черных сосн и вязов наклонен-
ных,
Которые *окрест*, развесившись, стоят,
Здесь *праотцы села*, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.
<...>
И здесь спокойно спят под сенью гробовою

«Пустошь»:

«<...> *За садом*
Погост *рабов*, погост дворовых на-
ших:
Две десятины *пустоши*, волнистой
От бугорков могильных. *Ни креста,*
Ни деревца. Местами уцелели

<p>—</p> <p>И скромный памятник, в приюте сосн густых,</p> <p>С непышной надписью и резьбою простою,</p> <p>Прохожего зовет вздохнуть над прахом их.</p>	<p>Лишь каменные плиты, да и то</p> <p>Изъеденные временем, как оспой...</p> <p><...> Кто знает</p> <p>Их имена простые? <...>»</p> <p>[I, 214].</p>
--	--

Любовь на камне сем их память сохранила,
 Их лета, имена потщившись начертать;
 Окрест библейскую мораль изобразила,
 По коей мы должны учиться умирать»
 [Жуковский, 1999: 53]

«Праотцы села» в варианте Бунина становятся «рабами». Вместо пышного свода деревьев — пустошь, вместо надписи — голая каменная плита, которую «скоро выберут», вместо резьбы — болезненные следы старения.

В «кладбищенской» элегии процесс углубления медитации лирического героя в определенный момент достигает той точки, где герой переступает границу жизни и смерти и обретает способность вживаться в Другого. Этой точкой является именно созерцание эпитафии. В.И. Козлов определяет ее как место, откуда в принципе и вырос сам жанр «кладбищенской» элегии [Козлов, 2013: 51], то есть жанрообразующим мотивом в ней является не само пространство кладбища, а могильный памятник, и, еще более локально, — надпись на нем. Исследователь пишет, что потенциал эпитафии раскрывается в «кладбищенской» элегии через свою функцию напоминать живым об умершем и о его важнейших деяниях [Там же: 50]. Это переводит нас ко второй части стихотворения Бунина.

Читая «непышную надпись» о деяниях на скромном надгробии неизвестных, лирический герой Жуковского преодолевает границу между жизнью и смертью, и в своем воображении может видеть судьбы умерших, их повседневную жизнь. Этот мотив сохраняется и в «Пустоши» Бунина. Ср.:

«Сельское кладбище»:

«На дымном очаге трескучий огонь, свер-
кая,
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая,
Не будут с *жадностью лобзаний* их ло-
вить.

Как часто их серпы златую ниву жали
И плуг их *побеждал* упорные поля!
Как часто их секир дубравы трепетали
И ~~потом~~ их лица кропилася земля!

<...>

Скрываясь от мирских погибельных смя-
тений,
Без страха и надежд, в долине жизни
сей,
Не зная горести, не зная наслаждений,
Они *беспечно шли тропинкою своей*».
[Жуковский, 1999: 53–54]

Если у Жуковского деяние простых людей, как отмечает В.И. Козлов, становится антидеянием [Козлов, 2013: 50], то у Бунина оно превращается в страшную картину безволия, повиновения, полного подчинения, деяние совершается *над* людьми. Картина радостных детских встреч после дня упорного, но полезного труда у Бунина становится привычным женским плачем не по усопшему, а по мучимому живому: угнетение и рабство приравняются смерти.

Итак, у Жуковского чувствительный герой, созерцающий надгробную надпись, наделен даром «вживания в чужую судьбу, а значит – полномо-
чий[ем] *говорить от имени мертвых*» [Там же: 53]. Переступив черту между

«Пустошь»:

«<...> Иногда
В селе *ковали цепи, засекали*,
На поселенье гнали. Но стихал
Однообразный *бабий плач* — и снова
Шли дни *труда, покорности и стра-*
ха...» [I, 214]

жизнью и смертью, поэт сам погружается в мир мертвых, как бы умирает и говорит от их лица. И теперь уже другой «пришелец» проходит мимо кладбища и, если он наделен тем же даром чувствительности, то может также говорить с «умершим». Поэт обретает в прохожем своего друга, не позволяющего ему умереть в неизвестности, продолжает жить через него. В.И. Козлов пишет, что именно так замыкается круг элегии: *«чувствительный “пришелец” принимает полномочия поэтического сознания, которое эту элегию и породило»* [Там же: 55]. Таким образом, чувствительный поэт, селянин, прохожий, пришелец – все они в разное время могут брать на себя какую-то роль: то созерцателя умерших, то самого умершего. Это соответствует и гражданскому пафосу элегии Жуковского, согласно которому утверждается равенство людей перед лицом смерти и поэтому глобальной ценностью объявляется достоинство человека, а не его социальное положение.

В «Пустоши» Бунина этот «круговой» путь героя, конечно, подвергается некоторой трансформации. Так же, как каждая часть стихотворения образовывала кольцо, обрамление имеет и все стихотворение в целом. Бунин нигде не дает намека на то, что лирический герой является поэтом, зато сразу связывает его судьбу с похороненными, говоря о них: «Погост рабов, погост дворовых *наших* (Курсив наш. – Я.Б.)». И вместе с тем, продолжая далее описывать их жизнь, он обезличивает мучителей этих рабов, а сам занимает место «бессильного свидетеля» насилий и, в конце концов, принимает рабское клеймо и на себя.

Те, кому поставлены голые каменные плиты без надгробной надписи, не отвечают лирическому герою. Рабы лишены голоса при жизни, не могут говорить и после смерти. Но голос из могилы в стихотворении исходит от самого лирического героя: он называет себя внуком «владык и повелителей», который теперь сам превратился в раба – так снова замыкается круг. Покорность умерших дворовых приравнивается положению «бессильного свидетеля», а значит, рабство становится тождественно смерти, поэтому последняя речь лирического героя раздается уже как бы из могилы. Только то, что герой

даже в рабстве и смерти сохраняет возможность говорить, свидетельствует о его тождестве фигуре поэта в элегии Жуковского.

В.И. Козлов пишет, что лирический герой в «кладбищенской» элегии встречается именно с *неизвестными* умершими, а потому он, воспринимая их как органическую часть природы, видит их в абсолютно идеализированном свете, то есть, по сути, *изобретает* их [Там же: 47–49]. Идеализация судеб умерших сопровождается у Жуковского их восхвалением, то есть в элегии появляются следы еще более давнего жанра – оды. Одический потенциал реализуется в момент, когда чувствительный поэт обращается к высшим силам за подтверждением того, что перед лицом смерти все равны, чтобы «рабы сует» и «наперсники фортуны» не презирали безвестно почивших. Вместе с тем, это не просто этико-философское утверждение равенства: речь идет о человеческом достоинстве как высшей ценности, о том, что именно оно делает человека человеком. Неизвестные почившие идеализированы в том плане, что каждый из них – «редкий перл», а потому любой человек вообще становится достойным внимания.

В стихотворении Бунина одическое звучание слышится уже в первом предложении, которая далее повторяется в качестве анафоры: «Мир вам <...>!». Обращение к другому, как было сказано, не предваряется созерцанием пейзажа, а резко осуществляется уже в первой строфе, причем одновременно как призыв и к умершим, и к некоей высшей силе. Но у Бунина сущность равенства вовсе не та, что у Жуковского. Здесь люди оказываются равно бессильными перед тиранией рабовладельца и угнетателя. Человеческого же достоинства, связанного с социальными достижениями, рабы не имеют, как и собственного голоса, как и надписи на могильном камне, как и имени. И единственным путем, как кажется, для них является органическое слияние с природой, буквальное возрождение через нее.

И тогда в стихотворении Бунина особым образом показан элегический раскол между настоящим реальным временем и идеальным. Идеальное время уходит вместе с умершими, находится по другую сторону жизни. Оно при-

влекает героя, в отличие от настоящего, в котором он вынужден жить. И в этом смысле ценностные координаты переворачиваются: мир мертвых, подземный, могильный мир и его идеальное время, описаны в перспективе жизни и возрождения, тогда как мир живущих, напротив, связан с умерщвлением. И лирический герой, стоящий у могильной плиты на границе двух времен и миров, жаждет приобщиться, вернуться именно к истинно живому, но недостижимому миру.

Возвращаясь к функции эпитафии в «кладбищенской» элегии, следует заметить, что особенно ощутима ее жанрообразующая роль при рассмотрении с позиции этого жанра стихотворения А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем?». В.И. Козлов пишет, что в процессе развития «кладбищенская» элегия могла трансформироваться настолько, что пространство кладбища вообще могло не присутствовать в мире произведения [Там же: 55]. Это касается названного пушкинского текста. Тогда фактором, позволяющим рассматривать его как «кладбищенскую» элегию является *«переживание поэтом свое[го] забвения»* [Там же: 56]. Лирический герой как бы воображает собственную смерть. И ключевым моментом здесь является то, что вход в эту медитацию осуществляется через созерцание имени. С.Н. Бройтман в работе «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики», рассуждая об этом тексте Пушкина, говорит, что смерть имени, констатируемая в произведении, воспринимается в нем как смерть духовная, и поэтому это факт не природы, а культуры. Поэтому созерцание даже собственного имени становится общением с другим:

«Что в имени тебе моем?

Оно умрет, как шум печальный

Волны, плеснувшей в берег дальний,

Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке

Оставит мертвый след, *подобный*

Узору надписи надгробной

На непонятном языке».

[Пушкин: 163]

Таким образом, в «кладбищенской» элегии природа лирического события – встречи с умершим Другим – может определяться вхождением лирического героя в медитативное состояние посредством созерцания написанного на надгробии имени умершего, или его изобразительной формы – портрета.

ГЛАВА 4. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПРОЗЕ БУНИНА

4.1. Имя как событие в поэтике бунинского рассказа: «Вести с родины», «Крик»

Отправная точка сюжета в рассказе Бунина «Визитные карточки» (1940) описывается так: «<...> она тронула его тем, что так растерялась вчера, когда он назвал ей свое имя, поражена была неожиданным знакомством с известным писателем <...>» [V, 312]. Толчок к развитию романа героев дает узнавание женщиной известного имени, а произнесение этого имени становится в таком случае переходом семантически значимой границы, наделяя его статусом события.

Событие – это сложная нарратологическая и герменевтическая категория, до сих пор еще нуждающаяся в терминологических и концептуальных уточнениях. Впервые термин был введен Ю.М. Лотманом в рамках структурализма, и был определен как «“пересечение запрещающей границы” и как “значимое нарушение нормы”» [Событие и событийность, 2010: 7]. Лотман рассматривает событие как единицу сюжетосложения, вслед за А.Н. Веселовским понимая мотив как мельчайшую единицу сюжета. Такой сюжет должен иметь две позиции и проходящую между ними границу: топографическую, этическую, психологическую или познавательную. Событие подразумевает пересечение этой границы, отклонение от существующих в мире правил, обеспечивающих устойчивость этого мира [Шмид, 2003: 13–14]. Вольф Шмид в статье «Событийность, субъект и контекст» (2010) говорит, что «соотношение понятий “событие” и “сюжет” у Лотмана целиком не выяснено. Иногда они фигурируют как синонимы <...>» [Событие и событийность, 2010: 14].

Шмид под событием понимает «особый тип изменения состояния» [Там же], который обязательно является фактическим и результативным, а

также в большей или меньшей степени удовлетворяет пяти комплементарным признакам: релевантность, непредсказуемость, последовательность, необратимость и неповторяемость [Там же].

Категория события непосредственно связана с фабулой как синтагматическим аспектом повествования, то есть с причинно-следственным и пространственно-временным принципом организации текста [Силантьев, 2004: 76-77]. С точки зрения теории мотива событие в контексте конкретной фабульно-сюжетной нарративной структуры есть «первичная единица описания» [Там же: 126], конкретная реализация мотива. Как единица фабулы мотив проявляется в художественном произведении в качестве конкретного непосредственного *действия* и взаимодействия определенных персонажей. Именно благодаря своему предикативному, тема-рематическому началу мотив способен выступать в качестве основы события, и с помощью события продвигать фабулу [Там же: 117–120].

Событийная природа нарративного текста претерпела существенные изменения в начале XX в., с наступлением эпохи модернизма. Согласно С.Н. Бройтману, переход от классической поэтики художественной модальности к неклассической проявился, в частности, в изменении соотношения между внешней событийностью и внутренней. Если в XIX в. внутренние движения героев обязательно становились причиной внешнего действия (то есть удовлетворяли событийным критериям фактичности и результативности и сущностной природе фабулы), то начиная с Чехова позиции поменялись местами: внешнее действие стало обретать значимость лишь постольку, поскольку оно стимулировало внутренние переживания героя [Бройтман, 2004: 294–295]. Такая тенденция проявлялась не только в общем снижении внешней событийности, но и приводила к возникновению открытых финалов и минус-событий, то есть неопределенных, иллюзорных, вероятностных, сверхреальных и внесюжетных, таких событий, которые не становятся реальным действием персонажей художественного мира [Там же: 298–304].

О.В. Сливацкая и Л.С. Выготский, говоря о характере событийности у Бунина, отмечают присущие неклассической поэтике закономерности: разрушение временной последовательности и причинно-следственных связей событий, приводящие к тому, что фабула в рассказах Бунина может резко обрываться, в то время как сюжет продолжается, или наоборот – фабула может быть длиннее сюжета. О.В. Сливацкая пишет, что «движение событий ничего не изменяет в закономерности бытия» [Сливацкая, 2004: 81] для героев Бунина. Важным становится восприятие и лирическое переживание момента, вещи, события, воспоминания, а не сами по себе вещи и события. Отсюда возникает такая направленность писателя к описанию искаженных или ирреальных субъективных состояний героев: воспоминаний, снов, полуснов-полувоспоминаний [Там же: 155]. Таким образом, событийность как компонент художественного целого перемещается у Бунина внутрь героя. Объектом, в сторону сдвигается событийность текста, может, в частности, выступать имя собственное.

С учетом категории события рассмотрим рассказы Бунина «Вести с родины» (1893) и «Крик» (1911).

В рассказе «Вести с родины» герой по фамилии Волков получает известие о смерти своего детского друга – Мишки *Шмыренка*. Прозвище, данное Мишке еще в детские годы, образовано от слова «хмырь» и обозначает мрачного или опустившегося, забитого человека. В воспоминаниях и восприятии Волкова жизнь Мишки была именно падением – от счастливых детских воспоминаний, через тяготы жизни мужика, до голодной смерти. Но известна в рассказе и настоящая фамилия Мишки, изображенная в рассказе как подпись: «<...> Волков увидел рисунки Мишки: *кривой дом с зигзагообразным дымом из трубы, удивительно изогнувшийся конь с хвостом, похожим на этот дым, и разъехавшиеся в разные стороны каракули: “Михаил Колесов”*... (курсив наш. – Я.Б.)» [П, 42]. В описании детского рисунка настойчиво повторяются, будто иллюстрируя жизнь, мотивы замкнутого круга, безвыход-

ности. Заканчивается же эта жизнь тем, что хоронит Мишку *колесник* Максим.

Начинается рассказ с по-чеховски монотонного, тягучего описания собрания сельскохозяйственного общества, на котором присутствует Волков. На собрании читается доклад о кормовой свекловице: утомительный и скучный. Первым событием, запускающим сюжет рассказа, является известие о телеграмме, которое побуждает Волкова уйти за ней с заседания. Герой уверен, что это телеграмма из института о его повышении, долгожданное известие о карьерном продвижении. По пути он прокручивает в голове планы о будущей работе, встречает некоего Ивана Трофимовича, имеет с ним сухой, будничный разговор – тоже о работе, о науке. Дома Волков находит не только телеграмму, но и два письма. Поспешно увидев дату отправления телеграммы, Волков берет письмо, написанное зятем. Стараясь быстрее закончить чтение домашних новостей, в которых на деле часто не оказывается ничего нового, он бросает взгляд на конец письма и видит то самое место, где сказано о смерти его друга: «...Умерла Федора, кривой солдат воргольский и Мишка Шмыренко...» [II, 41]. Именно в этой фразе, а точнее в увиденном в ряду имен *Мишки*, фабула рассказа останавливается. Происходит событие, нарушающее норму, привычную картину мира героя²⁰. Имя Мишки погружает его в воспоминания, классически эпический сюжет рассказа становится лирическим переживанием. Линейность время прерывается, Волков ментально возвращается в прошлое. Воспоминания о Мишке становятся для него последней попыткой его воскрешения. Некоторое время он еще продолжает действовать, но это действие похоже на последствия «солнечного удара» в одноименном рассказе: бессмысленные, порывистые, полубессознательные, они совершаются под овладевшими героем воспоминаниями: «Волков опять сел, криво улыбнулся, снова вскочил и торопливо пошел к дверям. Но от двери он круто повернулся и зашагал по комнате, быстро пощелкивая паль-

²⁰ Ср. с наблюдениями об оживлении воспоминаний через созерцание надписи на могильной плите в параграфе «Бунин и В.А. Жуковский: две разновидности кладбищенской элегии» главы 3 настоящей работы.

цами и лоя разлетевшиеся мысли...» [II, 41]. Однонаправленность времени восстанавливается постепенно, но уже отнесенная к внутреннему переживанию: беспорядочные воспоминания о детстве вообще, несмотря на отрывочность моментов, находят временную ось. Целостность эпизодов обеспечивается эстетическим переживанием и эмоциональным осмыслением этих фрагментов Волковым, а не их причинно-следственной связью.

Принципиально важно то, что в то время, пока Волков является вспоминающим героем, в актуальной, на фабульном уровне организации рассказа всякая активность прекращается. Однако, сразу по завершении внутреннего переживания, с Волковым, вынырнувшим в реальность, происходят необратимые изменения. Вещи, бывшие ценными и значительными в его жизни до прочитанного известия, оказываются переосмысленными: «<...> Не может этого быть!.. Коллекции, гербарии... “Кормовая свекловица”... Какая галиматья!» [II, 45]. В этом смысле лирическое переживание воспоминаний есть тоже событие.

Показательно то, как в рассказе предпочтение отдается внутреннему событию буквально в ущерб внешнему: изначальное ожидание Волковым известия о повышении, событием не становится. Потенциал ожидания в художественной действительности не реализуется, остается висеть в воздухе.

Итак, имя приобретает свойства события. Важно, что имя как бы имеет удвоенную материальную форму: одна – для восприятия абстрактным читателем, другая – для фикционального персонажа. Одна – в тексте рассказа, другая – в тексте письма в рассказе. Для абстрактного читателя соприкосновение с таким именем является знакомством, не отличающимся от недавнего знакомства с Волковым. Для персонажа – это узнавание.

В рассказе «Крик» (1911) разворачивается важный для Бунина и один из самых распространенных в его творчестве тип сюжета плавания – сюжет, сам по себе предполагающий очень высокий уровень внешней событийности. Программные тексты Бунина – это нередко рассказы о плавании: «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско», «Братья», «В ночном море», «Воды

многие», «Бернар» и др. Однако и здесь традиционная сюжетная ситуация трансформируется сообразно закономерностям неклассической поэтики. Распространенные описания ночного моря, изображение самого прохождения корабля через проливы, воспринимается только как фон. Важно даже не то, что внешние события значимы только в восприятии героя-повествователя, а то, что герой в определенный момент отвлекается от них, переносит внимание с созерцания природы на более важный предмет.

В рассказе повествователь слушает историю пьяного матроса-турка о смерти его сына. Сначала турок использует стандартную речевую коммуникацию, причем на разных языках: «<...> перед тем, как заснуть, этот маленький долго бормотал и по-турецки, и по-гречески, и даже по-русски» [III, 164]. Однако постепенно степень коммуникации понижается. Сначала словесные знаки турок начинает совмещать с изображением смерти сына: «<...> вскакивая, громко вскрикивал, как бы стреляя из карабина, падал на спину, изображая убитого наповал, и задирает свои кривые ноги в шерстяных полосатых чулках» [III, 164]. После этого турок, непривычный к вину, забывается сном. А когда все еще охмелевший просыпается возле Стамбула, забравшего его сына, тоска матроса выливается многократным повторением имени сына. Коммуникация сворачивается до одного слова: «Юсуф!», любое другое общение турок отвергает: «Я взял его ледяную руку. Он отшатнулся, вырвал ее» [III, 168]. «Сын жив, он должен быть жив, он должен вернуться!

<...>

— Юсуф! — крикнул он тупо и кратко <...>» [III, 168].

Причем герой совершает это действие одновременно с выполнением ритуала вечерней молитвы, которую он проспал: «Он вспомнил еще и то, что проспал вечернюю молитву, и кинулся, падая и опять поднимаясь, расстилать эту рогожку» [III, 167-168]. Имя сына буквально замещает в ритуале молитвы имя божественное. И тот, кто приходит на этот молитвенный зов оказывается русский путешественник — повествователь.

С точки зрения событийности имя в этом рассказе снова связано с пересечением семантической границы. В первой половине рассказа действие значительно превышает описательностью. Первый зов игнорируется повествователем. Но уже второй и третий услышанный выкрик *чьего-то чужого* имени привлекает его внимание и побуждает к поиску источника зова:

«— Юсуф! — опять долетает откуда-то издалека.

Я прислушиваюсь.

— Юсуф! — страстно, захлебываясь слезами, кличет голос с кормы. — Юсу-уф!

Спустившись с рубки, я быстро пошел туда» [III, 166-167].

Кульминация наступает на четвертом оклике, когда повествователь видит фигуру турка: «<...> увидел я черную фигурку, на коленях, спиной ко мне, стоящую на крышке трюма. Она садилась порою на пятки, как делают это во время молитвы, порывисто поднималась, что-то искала в рогожке, служившей ей вместо молитвенного коврика, и опять откидывалась и, вздевая руки, страстно кратко, с несказанной болью и мольбою вскрикивала:

— Юсу-уф!

И я все понял» [III, 167].

После этих слов описательная часть заканчивается, а повествование переходит с первого лица на третье, являя собой описание всех предполагаемых повествователем ночных состояний и переживаний турка о «чужи[х] люд[ях], начавши[х] угощать его махоркой и огненной водкой» [III, 167], о тяжелом пьяном сне, о впечатлениях от Стамбула, в котором пропал его сын, о вечной его печали и скорби. «Я», от которого до сих пор излагался рассказ, становится «он» – «этот маленький турок» [III, 167]. Субъект встает на точку зрения объекта, редуцирует самого себя, но не исчезает, а сливается с ним. Происходит именно то, что отмечает К. Баршт: «открытие[] точкой сознания новых возможностей в способе понимания мира – изменении[е] ракурса видения реальности таким образом, что становится более понятно ранее неяс-

ное и открывается нечто принципиально новое» [Событие и событийность, 2010: 67].

Итак, имя способно становиться семантически значимой границей, переход через которую наделяет восприятие или произнесение имени статусом нарративного события. На примерах рассказов Бунина «Вести с родины» и «Крик» мы видим то, как имя вызывает ментальное прозрение персонажей. Оно буквально провоцирует возникновение самого рассказа: если бы Волков не увидел в письме имени Мишки, свекловица не показалась бы ему «галиматшей» по сравнению с голодной смертью мужиков, если бы русский путешественник не услышал, или не заметил ночного зова, не ощутил бы он этого порыва к сочувствию, к контакту с турком-матросом. Имя-событие активно функционирует в организации двух ключевых проблем бунинского творчества: в первом случае – взаимоотношения дворянской интеллигенции и крестьянства, во втором – взаимодействия западного и восточного.

4.2. Имя героя и метатекст: рассказ «Ночной разговор»

Аналитическим приемом, традиционно применяемым для анализа имени героя, является «генерирующий миф или мифопоэтическая основа имени» [Мароши, 2000: 8]. В связи с этим тезисом приведем еще раз слова О.М. Фрейденберг о мифологическом и фольклорном сюжетосложении: «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1997: 223]. Свойственное архаическому сознанию отождествление имен и его носителя в художественном произведении проявляется как зависимость формирования личности и судьбы героя от семантики внутренней формы личного имени. Примеры возрождения этой архаической традиции повсеместно встречаются в прозе Бунина.

В рассказах Бунина слишком «говорящие» фамилии, обладающие предельно ясной семантикой, встречаются крайне редко. Возможности же имени и отчества автор мог считать недостаточными, или неоднозначными в плане их расшифровки читателем, так как внутренняя форма имени с течением времени перестает восприниматься носителями культуры как прозрачная, затемняется. Однако часто Бунин наделяет героя не только именем, но и прозвищем, кличкой. Именно кличка часто является тем семантическим ядром, определяющим суть персонажа. Такое прочтение делает имя уже не знаком-символом, связанным с обозначаемой вещью на основании некоей договоренности, но знаком-иконой, полной копией означаемого.

В этом аспекте проблемы имени интересен рассказ «Ночной разговор» (1911) – один из самых ярких рассказов Бунина о крестьянской, мужицкой России и русской деревне.

Один из работников, участвующий в ночном разговоре, назван просто *Хомут*, настоящее имя его неизвестно. Хомут – часть узды, надеваемая на лошадь, и эта кличка сопровождается автокомментарием и героя и рассказчика: «Чистая беда эти блохи, *хомут!* — сказал он, употребляя *слово, которым постоянно определял и всю жизнь свою*, и всю тяготу ее, все неприятности» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 229].

Но более примечателен другой мужик, тезка Бунина – Иван. Имея односторонние сведения о жизни Бунина как потомственного дворянина, постоянно подчеркивавшего свое происхождение, как интеллигента и бывшего толстовца, читатель может сопоставить его с образом молодого гимназиста в рассказе, пришедшего в чуждую ему среду, наблюдающего поведение мужиков, как нечто экзотическое. Однако в рассказе своим именем Бунин наделяет другого персонажа – мужика-работника Ивана, который настойчиво начинает описываться Буниным в системе координат так называемого смехового мира русской культуры. Уже в первом изображении Ивана выделяются несколько характерных доминант, которые в дальнейшем повествовании продолжают повторяться и подчеркиваться автором: Иван «очень *глупый*, но

*считавший себя изумительно умным, хитрым и беспощадно-насмешливым человеком», «презирал всякую работу, кроме работ на сельскохозяйственных машинах, <...> и всем внушал, что он прирожденный машинист, хотя все знали, что он ни бельмеса не смыслит в устройстве даже простой веялки» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 229]. И так, имя Ивана-мужика соотносится не только с именем Бунина, но и с архетипическим образом сказочного *Иванушки-дурачка*. Общие их черты – глупость, хитрость, нелюбовь к работе и, что особенно важно для «дурацкого» мира, разыгрывание роли, лицедейство. Причем эти черты в Иване заявлены намного более жестко, чем в его сказочном тезке: «<...> он решительно надо всем глумился — над умом и глупостью, над простотой и лукавством, над унынием и смехом, над богом и собственной матерью, над господами и над мужиками» [III, 228]. То же подчеркивается и в немногочисленных репликах героя, который в общем разговоре больше «молчал <...> строго и серьезно потому, что считал ниже своего достоинства интересоваться дураками» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 236]: «– А дураков, видно, и в солдатах много» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 232]; «– Дураков и в алтаре бьют» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 239]. Герой ясно заявляет, что живет в мире дураков, но свою принадлежность к этому миру отрицает.*

Следующее наблюдение позволяет говорить о передаче Буниным своему герою-тезке одной из функций себя самого как автора, что расширяет спектр понимания Ивана как сказочного героя-дурака и привносит в его образ метаповествовательный мотив: Иван любит раздавать клички. Известно, что эстетика называния, наделения именами в эпоху, в которую создавались «крестьянские» рассказы Бунина, входила в программу одного из трех модернистских течений – акмеизма. В стремлении разгадать законы эмпирического мира установка акмеистов состояла в том, что культуру невозможно создать заново, ее нужно систематизировать, ценностно упорядочить, то есть изучить, и затем продолжить. Для изучения культуры необходимо было найти истинное место вещей, привести к соответствию смысл вещи и слово, ее означающее. Задача поэтов-акмеистов состояла в том, чтобы классифициро-

вать элементы действительности, поместив вещи в назначенные для них клетки, и описать эти вещи, ставшие артефактами. Иными словами, поэт *называл* вещи, давал им имена. Поэтому вторым названием течения акмеистов было «адамизм» [Смирнов, 2001: 140–142].

Итак, Иван «<...> давал прозвища нелепые и непонятные, но произносил их *с таким загадочным видом*, что всем казалось, *будто есть в них и смысл* и едкая меткость. Он и себя не щадил, и себя прозвал: «Рогожкин», — сказал он однажды про себя, так веско, так зло на что-то намекая, что все покатались со смеху, а потом уже и не звали его иначе, как Рогожкин» (курсив наш. — Я.Б.) [Ш, 228-229]. В русской культуре действительно известен персонаж, который за маской шута оказывался единственным, кто имел право говорить любую правду безнаказанно — им был юродивый. Слова Ивана высмеиваются, но интуитивно принимаются мужиками как истина. Мотиватор прозвища, «рогожа» — это грубая, плотная и прочная хозяйственная ткань, из которой изготовлялись кули, мешки, рабочая одежда и т.д. Мужик-крестьянин метафорически трактует себя через фактуру ткани — тактильно осязаемое, предельно вещное.

Иван дает «*дурацк<ое>* прозвище» (курсив наш. — Я.Б.) [Ш, 227] и молодому барчуку: «Окрестил он и гимназиста, сказал чепуху и про него: Веретёнкин» [Ш, 229]. Только под этим прозвищем мы и знаем «Веретёнкина» — образованного русского интеллигента. Квази-имена «Рогожкин» и «Веретенкин» задают метатекстуальный вектор прочтения рассказа.

Так, образованная от слова «веретено» кличка означает машину для прядения тканей. Символика веретена имеет глубокие культурные корни. Одним из значений латинского слова «textus» является «ткань», «сплетение». Обозначение процесса порождения текста как «плетения словес», образное представление текста как ткани родилось в мифопоэтике и стало, как отмечает В.В. Мароши, «образн[ой] сверхструктур[ой] европейской словесности как таковой» [Мароши, 2007: 160]. Далее исследователь указывает на то, что предмет соревнования между богиней-покровительницей тканья Афиной и

искуснейшей их всех женщин ткачихой Арахной Овидий в «Метаморфозах» называет «vestis (“ковер”), picta (“картина”), tela (“ткань”), а сам процесс – как нечто среднее между тканьем и рисованием» [Мароши, 2007: 161]. На мифопоэтику литературы повлиял и архетип божественной ткачихи: в мифологии многих народов фигурировали богини судьбы, чьим атрибутом являлось веретено (мойры в древнегреческой мифологии, Парки в римской, норны в скандинавской, Мокошь в славянской) [Там же: 162]. Наиболее близкий Бунину контекст текстоцентрического употребления метафоры веретена, несомненно, содержится в романе «Война и мир» Л.Н. Толстого. Там именно посредством этой метафоры описывается деятельность хозяйки светского салона Анны Павловны Шерер по поддержанию «веретен разговоров»: «Как хозяин прядильной мастерской, <...> прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, <...> сдерживает или пускает его в надлежащий ход, так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину» [Толстой, 1987: 10]. Б.М. Гаспаров, помимо характерной для Толстого символики бессмысленных механических разговоров, указывает еще на один смысл образа веретена. В салоне Анны Павловны с помощью этой символической атрибутики обнаруживается «скрытое присутствие» богинь судьбы, и поэтому именно «в этой начальной сцене завязываются многие узлы событий, определяющих будущую судьбу его (романа – Я.Б.) героев: уход князя Андрея на войну, беременность его жены, встреча Пьера и Элен, начало карьеры Бориса Друбецкого, первое столкновение князя Андрея с семейством Курагиных (в лице Ипполита)» [Гаспаров, 1993: 285-286]. То есть символика веретена охватывает как содержательно-смысловой, так и формально-композиционный уровни текста.

Приведенные параллели укрепляют нас во мнении, что заявленный уже в заглавии рассказа Бунина – его сильной позиции – метаповествовательный

концепт «разговора» подкрепляется еще и метафорой текста-ткани, свернутой на уровне оноματοпэтики рассказа.

Очевидно, что и Рогожкин, и Веретенкин – образы смеховые, связанные с антимиром смеховой культуры. В системе культуры роль дурака является неразрывно связанной с ролью царя – как низ и верх. В России наиболее ярким примером совмещения обеих ролей было писательское поведение Ивана Грозного. В частности известно, что в своих сочинениях он подписывался не своим именем, а как «Парфений Уродливый»²¹. Веретёнкин, подобно Ивану, выступает в рассказе как герой смеховой. Гимназист, как и Иван, – герой игры, герой двуплановый, лицедействующий. Студент, «еще зимой он играл с Лилей в краснокожих» [III, 227], планировал летом заняться самообразованием, но «было принято новое решение — изучить народ, вскоре перешедшее в страстное увлечение мужиками» [III, 228]. И затем он «все лето не разлучался с работниками, — возил сперва навоз, потом снопы, оправлял ометы, курил махорку, *подражал мужикам* в говоре и в грубости с девками» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 227]. Изучение мужика и подражание ему приобретает характер наблюдения за «веретенами» их разговоров: «<...> у всех тому или другому учился, *воспринимая их говор*, совершенно, как оказалось, не похожий на говор мужиков книжных, их неожиданные, нелепые, но твердые умозаключения, однообразие их готовой мудрости, их грубость и добродушие, <...>» [III, 229]. Такое поведение героя-интеллигента, пришедшего к мужикам с целью объективно их изучить, что предполагает позицию наблюдения извне, дистанцированность, заведомо, по Бунину, является ошибочным, ложным. И эта попытка действительно проваливается: Веретенкин не вмешивается в разговор, не может направлять его, хотя в нем раз за разом пробуждается такое желание. Мужик, однако, всякий раз берет инициативу в свои руки: «<...> никто не начинал расспросов, и *гимназист уже хотел было сам начать их, чтобы <...> послушать уверенный голос Пашки, как Пашка потянулся, сел и стал завертывать сигарку*» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 230].

²¹ Подробнее об этом см.: [Бахтин, 1965]; [Лихачев, 1984].

Веретенкин не способен и принимать участие в разговоре, причем он *самоустраняется*: «<...> точно окаменел на все время разговора. Он изредка подавал голос, но так, точно другой кто говорил за него» [III, 230]. В своих попытках подражать мужикам, он неизменно выступает как объект их насмешек: из-за прозвища его «поднимали его на смех» [III, 227]. Отношение работников к Веретёнкину явно отличается от отношений друг к другу, граница между ними продолжает четко осознаваться, характер общения облечен условными формами: «— А я на барчука солгусь, — отвечал Пашка, <...> и, откашлявшись, *засмеялся*. — Он сам постоянно курит. Чудная ночь, барчук, сегодня, — сказал он, *меняя тон на серьезный* и оборачиваясь к гимназисту» (курсив наш. — Я.Б.) [III, 229-230]. То же ироничное отношение выказывает Иван, когда Веретёнкин в ужасе отзывается на его рассказ о быке:

«— Как? — сказал гимназист. — Кожу содрали? С живого?

— Нет, с вареного, — пробормотал Иван. — Эх, ты, *московский обуватель!*» (курсив наш. — Я.Б.) [III, 240].

Рассматривая сложившиеся наблюдения в контексте отношений имперской власти и народа, создается интересная ситуация: в привычном властном дискурсе происходит смена ролей. Как хорошо известно благодаря работам отечественных и зарубежных исследователей феномена внутренней колонизации, традиционная стратегия имперской власти заключается в интеллектуальном постижении через познание, описание и классификацию объектов. Проще говоря, чтобы управлять, необходимо создать впечатление немоты объекта интеллектуального постижения и говорить за него, имея возможность приписывать ему любые свойства. В России, не имевшей колоний за морем, имперская практика управления реализовалась в сценарии внутренней колонизацией: власть и образовавшаяся прослойка интеллигенции восприняла как экзотическое начало собственный народ: крестьянство, деревенскую общину [Эткинд, 2012: 15–16], и интенсивно изучала и описывала его.

В «Ночном разговоре» с генерацией текста через созданный именной миф воедино на персонажном уровне связываются и гимназист, интеллигент Веретенкин, и крестьянин, мужик Иван. Однако инициатива в сотворении этого мифа и прилагающаяся к ней функция автора-творца передается Буниным из рук гимназиста-носителя культуры в руки самого мужика. В этой смене ролей крестьянин получает право говорить за себя. Власть же теряет не только это право, но и саму способность власти. Позднее в дневнике 1919 года Бунин пишет: «Народ *сам* сказал про себя: “Из нас, как из древа, — и дубина и икона”» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 240].

Автором подчеркнуто, что Хомут *сам* описывает и себя и всю жизнь словом, ставшим его именем. Иван также создает автоописательный миф о себе как о грубом, предназначенном исключительно для исполнения практически-хозяйственных функций, материале. «Крестьянский вопрос» и его отражение в литературе особенно волновал Бунина после революции 1905 г. Изображение мужика в иллюзорном идеализированном отсвете святости, а русской деревни как земного рая, которое присутствовало в «деревенской» прозе русского реализма и натурализма XIX в. резко отвергалось и осуждалось Буниным. Рассказ «Ночной разговор» писатель создавал, ориентируясь на «Бежин луг» Тургенева и полемизируя с ним. Его крестьяне уже не обаятельные «копии народных типов» [Марулло, 1994: 112], а «воплощения злых сил» [Там же: 120].

Но принципиально важно, что в этой смене ролей миф для Веретенкина создает тоже Иван – вопреки привычному властному дискурсу²². Изрекающий собственное слово, самостоятельно описывающий себя и окружающий мир, мужик внушает Веретенкину ужас, и его положение «хамелеона», лицедействующего, разоблачается и проваливается: «Он во все глаза глядел на всех этих, таких знакомых и таких чужих, непонятных, всю душу его пере-

²² Подробнее об инверсии позиций власти и крестьянства в рассказе «Ночной разговор» см.: [Анисимов, 2013].

вернувших в эту ночь людей» [III, 242]. Имя-мифологема «Веретенкин» в этом смысле оказывается фикцией.

Мы можем заключить, что, в общем-то достаточно прямолинейная и очевидная бунинская установка оспорить народничество и его социал-ангажированную прозу, реализуется в форме сложных нарративных структур, в которых проблематизируются статусы автора, героев, а также существенно изменяются семи механизмы коммуникации: из завершенного эстетического «сообщения» рассказ превращается в открытую, принципиально незавершенную, рефлексивную структуру.

4.3. Имя, письмо, изображение: эпитафии и кладбищенские портреты у Бунина («Легкое дыхание» и «Огонь пожирающий»)

В автобиографическом романе Бунина «Жизнь Арсеньева» герой-рассказчик передает чувства, которые у писателя вызывает сам вид его имени, написанный на книге и показывающий авторство: «<...> кучер, <...>, подал мне номер петербургского журнала, в который я, с месяц тому назад, впервые послал стихи. Я на ходу развернул его и *точно молнией ударили мне в глаза волшебные буквы моего имени...* (курсив наш. – Я.Б.)» [V, 100]; «Я не мог не испытывать тех *совсем особых чувств*, что испытывают все пишущие юноши, уже увидевшие свое имя в печати <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [V, 101].

Подпись художника – знак собственности, закрепляющий принадлежность произведения, подтверждающий его авторство. Но этот знак также налагает на художника ответственность и обязанности по отношению к своим почитателям. Показательна в этом ключе ситуация женщины в рассказе «Благосклонное участие» (1929): «<...> всякому бьет в глаза только та маленькая афиша, на которой крупно напечатаны имя, отчество и фамилия благосклонной участницы литературно-вокально-музыкального вечера в пользу

недостаточных учеников пятой московской гимназии. А сама участница безвыходно сидит в это время дома и работает не покладая рук, *дабы не обмануть ожиданий Москвы* <...>(курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 521].

Графическое изображение имени находится и в неоднократно используемой Буниным детали визитных карточек: в рассказах «Казимир Станиславович» (1916) и «Визитные карточки» (1940).

Ключевым рассказом для понимания проблемы надписей, безусловно, является одноименный рассказ «Надписи» (1924). В.В. Мароши в статье «Жанр граффити-автографа в травелогах русских писателей» говорит о смысле графического изображения знака для культуры. Во-первых, это присущее животным стремление оставить метку, чтобы обозначить свою территорию. Во-вторых, свойственное человеку новой формации желание заявить миру о себе. В-третьих, это неизменное стремление человека победить смерть, оставив после себя неизгладимый след. При этом автограф может как быть сокращен до предела и состоять, например, только из личного имени, так и быть развернутым, стремящимся восприниматься «полноценным эстетически значимым вербальным текстом» [Мароши, 2013: 81]. В обоих случаях при нанесении граффити автор осуществляет «эстетическую и эмоциональную рефлексию» [Там же] об этом процессе.

Рассказ Бунина начинается с беседы путешественников по Европе русских представителей элитарной культуры по поводу повсеместно встречающихся в уместных и неуместных местах надписях туристов. Старичок-сенатор возражает даме, иронически негодующей от вида росписей, и рассказ постепенно становится монологом старичка о надписях вообще, о их разных жанрах и разной локальной отнесенности, и далее, все больше расширяя проблематику, он говорит о значении надписей для культуры и для человека. Желание оставить на земле подпись имеет один источник и у великих литераторов – Гомера, Толстого, Нестора – и у любого «Иванова первого, и Иванова тысячу семьсот семьдесят седьмого». Каждый человек чувствует эту потребность: «<...> необходимо (почему, один бог знает, но необходимо) хоть

как-нибудь и хоть что-нибудь сохранить, то есть противопоставить смерти <...>²³ [IV, 325]. Сакральным смыслом наделяется сам процесс начертания имени. Разумеется, это не просто механический росчерк, это момент преодоления времени, беседы с прошлым и будущим: «<...> какой-то никому неизвестный Ефим, оставивший для меня, ему тоже неизвестного, как бы *частицу своей души в один из ее самых заветных моментов <...>* (курсив наш. — Я.Б.)» [IV, 326]. Начертанное имя наделяется способностью хранить память о человеке, о его существовании. Борьба человека со смертью — это борьба с забвением, вечная жизнь возможна в памяти последующих поколений: «<...> все человеческие надписи суть эпитафии, поелику касаются момента уж прошедшего, частицы жизни уже умершей» [IV, 326].

Помимо рассуждений о надписях, Бунин уместает на пяти страницах рассказа достаточное большое количество имен. Парадоксальным образом он делает соседями имена дурочки Фени и Данте, Хеопса, Фрица, Иванова, Гоголя, Толстого, Нестора, Ефима и Прасковьи, Андромахи, Вертера, Ивана Никифоровича и Карла Великого. Имена не классифицируются по хронологическому, национальному, локальному, социальному признаку. Мифологические, литературные и исторические, вымышленные и реальные персонажи становятся в один ряд. Бунин называет и перечисляет имена также, как называет и перечисляет вещи, предметы при описании подробностей жизни: «все называется последовательно, и отсутствует та опорная деталь, вокруг которой формируется интегральный образ» [Сливицкая, 2004: 38–39].

Любое начертание имени всегда наделяется культурной значимостью, становится хранителем культурной памяти. Однако многие частные особенности функционирования имени в культуре зависят и от места его написания. Не случайно Алексей Алексеевич несколько раз восклицает: «Нет, надписи на зеркалах меня всегда ужасно трогали!» [IV, 326–327]. Зеркало, являясь многофункциональным и потому частым мотивом в литературе и творчестве

²³ Ср. с рассказом «Книга» (1924): «И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!» [IV, 331].

Бунина, является вещным символом памяти, а также механизма саморефлексии²⁴ – те же функции, как мы помним, выполняет и имя. Функциональное сходство не случайно. Зеркало – это «объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) <...>» [Левин, 1988: 8]. То есть зеркало является материальным иконическим знаком. Ряд примечательных наблюдений делает С.Т. Золян в статье «"Свет мой, зеркальце, скажи..." (к семиотике волшебного зеркала)», изучая семиотику зеркальности на материале фольклора. Он говорит, что семиотизация образа зеркала в литературе изначально является парадоксальной, так как зеркало вопреки конвенциональной природе словесного знака не указывает, не обозначает, а показывает. В этом смысле «как метафору языковой семантики скорее можно рассматривать другое волшебное средство – вещь, волшебную книгу» [Золян, 1988: 32]. Поэтому часто в сказках иконический знак – зеркало – может напоминать символический знак – книгу [Там же: 33].

Универсальное разрешение проблематики надписей содержится в эпитафиях²⁵, о чем уже говорилось при сопоставлении элегий Бунина и В.А. Жуковского – они были особенно ценны для Бунина. Уже было отмечено, что в художественном мире Бунина смерть как уход духа из земного мира часто сопровождается забвением дел человека. То, что остается от него на земле после смерти – это только вещи, причем не останки умершего, а надгробная плита, камень. Кульминацией в развитии этой темы является рассказ «Огонь пожирающий» (1923), о котором будет говориться ниже. В нем бесстрастное описание сожженного тела приведено настолько деперсонифицировано, что лишает умершего всяких примет человека, духа: «быстро соскребли железными лопаточками *эти неровности, кое-что похватили щипцами, побросали* все собранное в мраморный ящик, <..> быстро понесли вон (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 265]. Надгробие, в отличие от мраморного

²⁴ Подробнее о функциях образа зеркала в творчестве Бунина см.: [Созина, 1997]; [Анисимова, 2010].

²⁵ В этом смысле рассказ с «жанровым» названием «Эпитафия» (1900) следует рассматривать не как текст, но как изображение на надгробии.

ящика, никогда не остается в мире Бунина пустым, на нем всегда виден след: икона, фотография, надпись и, конечно, имя усопшего, либо же акцентируется отсутствие такого следа как значимый минус-прием.

Принципиально важно здесь отметить то, как четко разграничены «типы» следов: портрет как иконический знак вступает в отношения взаимозамещения со словом – знаком-символом. Бунин при работе над «Жизнью Арсеньева» писал: «Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: *она отнимает от него имя – он пишет его на кресте, на камне* (Курсив наш. – Я.Б), она хочет тьмой покрыть пережитое им, а он пытается одушевить его в слове» [Михайлова, 1973: 42]. Действительно, тело умершего уже лишено духа, но когда перед нами возникает изображение его портрета, или надпись, то мертвый оживает и может словно говорить из могилы, манифестируя этим победу над смертью. Так говорит девушка с фотографии на могиле в стихотворении «Портрет» (1903):

Погост, часовенка над склепом,
Венки, лампадки, образа
И в раме, перевитой крепом,—
Большие ясные глаза.

Сквозь пыль на стеклах, жарким светом
Внутри часовенка горит.
«Зачем я в склепе, в полдень, летом?» —
Незримый кто-то говорит.
<...>

Венки, лампадки, пахнет тленьем....
И только этот милый взор
Глядит *с веселым изумленьем*
На этот *погребальный вздор* (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 121].

С.Н. Колосова в статье «Идея портрета в одноименном стихотворении И.А. Бунина» указывала на то, что стихотворение можно назвать «эскизом» к рассказу «Легкое дыхание» благодаря сюжетообразующей роли портрета, имеющей ключевое значение на семантическом и композиционном уровнях [Колосова, 2006: 71]. На протяжении всего стихотворения происходит сопротивление, борьба между смертью вместе с «армией» ее признаков и живым и оживляющим окружающую обстановку взглядом на портрете. В последней строке объявляется победа над смертью, ее нелепость. Снова, как и в стихотворении «Пустошь», налицо некоторые жанровые признаки элегии, причем снова в ее «кладбищенской» разновидности: топос кладбища, оживление мертвого человека. В стихотворении не оформляется фигура случайного прохожего, однако само лирическое «я» здесь оказывается в роли созерцателя могил. Благодаря использованию безличного описания кладбища создается эффект того, что кажется, будто умершая девушка действительно говорит сама, через свой портрет, а не через воспринимающего этот портрет лирического героя. Так лирическое «я» соединяется с «Другим».

Особый интерес представляет уже название стихотворения: в нем заложена перформативность и иконичность. Все стихотворение – произведение словесного творчества – объявляется изображением. Поводом к такому названию было не только содержание стихотворения, в котором говорится о портрете. Ясно, что поэт, для которого первейшим инструментом является художественное слово, не случайно начинает обращаться к принципиально иному виду искусства. Это особый жест Бунина, открывающий одну из глобальных проблем его творчества.

М. Ямпольский в работе «Ткач и визионер» говорит о кризисе репрезентации в искусстве, возникшем в результате эволюции, которую претерпел знак в постренессансный период. Исследователь, ссылаясь на замечания М. Фуко, пишет, что структура знака, существовавшая до эпохи Возрождения, включала три члена: означаемое, означающее и троп сходства между ними. После возрождения модель знака преобразилась в бинарную посредством со-

вмещения двух членов – знака и принципа сходства – в один. В результате такой эволюции «происходит своего рода раздвоение означающего, оно не только отсылает к вещи, которую обозначает, но и обозначает способность выражать представления» [Ямпольский, 2007: 324]. Принимая во внимание эти положения, художественное слово при трехчленной организации знака было способно беспрепятственно и безоговорочно описывать и изображать мир, так как сам знак обнаруживал связь с обозначаемой вещью посредством очевидного сходства. Двучленная же организация разомкнула связь знака и вещи и переместила внимание на свойства самого знака как самостоятельного объекта. В результате связь вещей, предметов изображаемого мира со знаками стала зыбкой, неточной, сомнительной. Художественное слово потеряло способность репрезентации, и, претендуя на изображение мира, оно репрезентировало само себя. То есть слово все больше утрачивало связь с миром, который оно описывает.

Обратимся еще раз к уже приведенному в связи с разговором об отношении Бунина к модернистам высказыванию о Брюсове: «*Оторванность от жизни, незнание ее, книжность, литературищина* – гибель от нее: Бальмонт, Брюсов, Иванов, Горький, Андреев. И это “новая” литература, “добыча золотого руна”! Копиисты, архивариусы! Подражание друг другу (Курсив наш. – Я.Б.)» [Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895–1915, 1973: 438]. Расставляя акценты в несколько ином плане, мы видим, что в этом отзыве отразилась фундаментальная для Бунина проблема не только историко-культурного функционирования литературного творчества, но и онтологического. На протяжении всей жизни Бунин пытался разрешить собственное двойственное отношение к литературе как творческому процессу и книге. Дело в том, что с одной стороны литература может считаться самостоятельной знаковой системой и в этом смысле она упорядочивает мир: описывает его, классифицирует и тем самым превращает из Хаоса в Космос, в допустимых пределах делает его более понятным и осмысленным. Однако с другой стороны попытка адекватного описания реального мира ставится Буниным под серьезные со-

мнения. И с этой точки зрения литература может оцениваться как заведомо надуманная, ложная, бессмысленная деятельность [Анисимов, 2015: 33–34]. Одним из следствий такой постановки вопроса снова заостряется проблема художественного слова.

В этой перспективе в творчестве Бунина сосуществуют две тенденции, каждая из которых порождает целый комплекс присущих ей мотивов. Первая из них направлена на то, чтобы сделать литературное творчество самостоятельным и самоценным явлением, в буквальном смысле *орудием* познания. И тогда Бунин пользуется для этого выделением концепта книги как артефакта, материального воплощения литературы. Книга, которая классифицирует действительность, расставляет каждый ее объект в соответствующую ей клетку, сама заключается «семиотической рамкой» [Там же: 34]. Она сама становится вещью и занимает отведенную ей клетку, тем самым оправдывая свое право описывать мир.

Следуя другой тенденции осмысливается ущербность ремесленности литературы по сравнению с самой жизнью, и тогда Бунин стремится буквально уничтожить книгу, указывая тем самым на малую значимость эстетической практики литературы, понимаемой в духе формалистов как прежде всего «литературность». В этом случае основным его приемом становится противопоставление конвенциональности книги, ее способности *описывать* мир и *означать* нечто, как в первом случае, иной принцип – принцип иконичности [Там же]. В первом случае принимается во внимание художественное слово в функции знака-символа, который обращается к разуму (ср.: «головное» в отзыве о Гоголе), во втором – знака-иконы, который обращается к любому чувственному восприятию, к физической данности жизни. И здесь к этому контуру проблем подключается имя собственное, характер которого и состоит в унаследованной от архаического сознания иконичности, эмблематичности. Как имя занимает медирующее положение между телом и духом человека, так и слово стоит между жизнью и смертью, временным и вечным, культурой и природой.

Обе эти линии в творчестве Бунина сосуществуют, никогда не разделяясь. Они как бы постоянно взаимосвязаны, борются друг с другом, придавая семантике и поэтике текста дополнительное напряжение. И наиболее тесное их взаимодействие и взаимопроникновение наблюдается в программном тексте Бунина – рассказе «Легкое дыхание».

Традиции литературоведческого анализа этого рассказа заложил Л.С. Выготский в статье «Легкое дыхание», ставшей разделом его классической книги «Психология искусства». Анализируя рассказ с точки зрения теории формалистов, исследователь делает вывод о нарушении временной последовательности и причинно-следственных связей, вообще характерных для неклассической поэтики. Эти несоответствия приводят к тому, что в рассказе сюжет преодолевает фабулу, то есть сюжет начинается в тот момент, когда фабула уже закончена: рассказ о смерти гимназистки начинается с описания ее могилы. Л.С. Выготский усматривал в этом преодолении своеобразный композиционный прием, используемый для того, чтобы подвергнуть эстетизации достаточно банальную и заурядную фабулу, метко обозначенную им как «житейская муть» [Выготский, 1998: 196].

Исследовательская традиция значительно развила выводы Л.С. Выготского, продолжив их в различных направлениях: психологическом, структуралистском, философском. Так А.К. Жолковский в своем многоаспектном анализе рассказа в статье «“Легкое дыхание” Бунина – Выготского семьдесят лет спустя» пишет, что достижение эффекта, когда, по словам Л.С. Выготского, «житейская история о беспутной гимназистке претворена <...> в легкое дыхание бунинского рассказа» [Там же: 199] не исчерпывается только преодолением фабулы. Исследователь замечает, что продолжение существования Оли Мещерской после ее физической смерти достигается с помощью фигуры так называемого «выпархивания» [Жолковский, 1994: 117], выхода из рамок на самых разных уровнях [Там же: 108–119].

Для нашего исследования, в соответствии с двумя выделенными ранее оппозициями взглядов Бунина о литературе и «литературщине», особый ин-

терес представляет, с одной стороны, рамка в буквальном смысле – «два оживающих портрета» [Там же: 112] в рассказе, а другой – сопоставленные портрету книга и книжное слово.

Во-первых, одним из способов дискредитации книжности является проводимое Буниным на протяжении всего рассказа выставление телесности, наглядности, осязательности Оли. Уже в заметке о замысле рассказа подчеркнуто, что толчком к его написанию стало впечатление чувственное, а именно – визуальное²⁶: «Что выдумать? И вот вдруг вспомнилось, что забрел я однажды зимой совсем случайно на одно маленькое кладбище на Капри и наткнулся на могильный крест *с фотографическим портретом на выпуклом фарфоровом медальоне какой-то молоденькой девушки с необыкновенно живыми, радостными глазами*. Девушки эту я тотчас сделал мысленно русской, Олей Мещерской, и, обмакнув перо в чернильницу, стал выдумывать рассказ... (*Курсив наш. – Я.Б.*)» [Бунин, 1965–1967: 369]. Почти теми же словами начинается рассказ: «В самый же крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый *медальон*, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, *поразительно живыми глазами*» [IV, 94]. Парадокс виден достаточно ясно: девушка умерла, но описывается как живая и живущая здесь и сейчас. При этом многократно усиленная рамка, включающая могилу, крест, фарфоровый медальон и сам портрет, не могут сдержать «выпуклости», впечатления именно от ярких, живых Олиных глаз. А.К. Жолковский пишет: «Оля немедленно оживает во вводимой портретом истории ее детства» [Жолковский, 1994: 112]. Подчеркивание «видимости» Оли продолжается в рассказе подробным описанием ее внешности, причем снова в сочетании с пылающей, *яркой* жизнью: платье, тонкая талия, стройные ножки, хорошо обрисованная грудь, растрепанная прическа, раскрасневшееся лицо, заголившиеся колени и блеск глаз. Среди этих деталей выделяется одна: в отличие от своих подруг, которые всегда следят за своим внешним ви-

²⁶ Говоря о сопоставлении творческого метода Бунина и метода символистов, Ю. Мальцев приводит слова В. Ходасевича о том, что стиль и замысел рассказов Бунина рождаются одновременно, воплощая саму идею символа. См.: [Мальцев, 1995:137].

дом, за своей красотой, Оля не боится «чернильных пятен на пальцах» [IV, 94]. Чернила – как инструментальная сторона письма буквально вплетаются в *тело* Оли. Такая телесность и «книжная» маркированность не мешает ей оставаться очаровательной и живой. На общем фоне Оля выделяется как девушка «из числа хорошеньких, богатых и счастливых» [IV, 94], «без всяких забот и усилий» [IV, 94] приходят к ней жизненные блага, а сама она стремится жить в полную силу и пытается реализовать это посредством любви. Именно в Эросе более всего воплощается «повышенное чувство жизни» бунинских рассказов.

Еще одной «овнешняющей» деталью рассказа является добавление к фотографии Оли на могильном кресте портрета молодого Николая II в кабинете начальницы, «во весь рост написанного среди какой-то *блистательной* залы» [IV, 94]. Так создается некая парность, воспринимаемая только при визуализации этой сцены: *молодая* Оля с ее вечно *блестящими* глазами *стоит* перед портретом царя. По замечанию А.К. Жолковского, портрет, как и весь кабинет начальницы и она сама, на фабульном уровне призваны подавлять Олю, однако героине напротив нравится обстановка кабинета, а с начальницей она ведет себя ничуть не смущенно, а вызывающе смело [Там же].

Кроме того, другой исследователь, О.А. Лекманов, рассматривает семантический потенциал царского портрета в рассказе. Во второй заметке о рассказе Бунина он сопоставляет имя Алексея Михайловича Малютина, развратившего Олю с другими русскими царями. С одной стороны, имя с именем совратителя Оли перекликается имя второго царя династии Романовых – *Алексея Михайловича Тишайшего*. С другой стороны, фамилия *Малютин* отсылает к *Малюте Скуратову* – любимцу Ивана Грозного – предпоследнего Рюриковича. Два русских царя противопоставлялись как самый добрый и самый жестокий цари за всю историю страны. Это касалось и отношения к женщинам: Алексея Михайловича историки отмечают как примерного семьянина, Ивана Грозного – как безумного развратника. По приказу Грозного его опричники насиловали жен «опальных» людей, а после женщины от сты-

да нередко кончали жизнь самоубийством. Лекманов пишет, что можно заметить, как добрый царь превращается в ужасного Малютина, в отрывке из дневника Оли. Сначала она очень рада приезду Алексея Михайловича, но заканчивается запись роковыми словами о намерении самоубийства [Лекманов, 2000: 217–221]. Примечательно то, что и к такому сопоставлению в равной степени важны и экфрасис и ономастическая система рассказа.

Во-вторых, другим средством дискредитации книжности, оказывается установка рассказа Бунина на слово. В частности, проявлением этой установки является отмеченная ориентация «Легкого дыхания» на один из претекстов – «Анну Каренину» [Пожиганва, 2005: 183]. В словах Олиного дневника прочитывается героиня Л.Н. Толстого: «Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход... Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!..» [IV, 97]. Интересно, что этот выход – самоубийство – реализует Анна Каренина, но не Оля. «Переписывая» Толстого, Бунин прерывает переживание чувства вины героини выстрелом казачьего офицера, лишает ее возможности «жить по писанному».

Так в «Легком дыхании» живет другая женщина – классная дама Оли. Это «*немолодая* девушка, давно живущая какой-нибудь *выдумкой*, *замещающей ей действительную жизнь*. Сперва такой *выдумкой* был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, – она соединила всю свою душу с ним, с его будущностью, которая почему-то представлялась ей блестящей. Когда его убили под Мукденом, она убеждала себя, что она – *идейная* труженица. *Смерть* Оли Мещерской пленила ее новой мечтой» [IV, 97]. Оля и классная дама составляют еще одну пару, антиномичную по признаку истинности жизни.

Кроме того, А.К. Жолковский отмечает, что сама структура рассказа говорит о внимании к проблеме возможностей слова. Исследователь дает важный пример: спор с классной дамой о том как следует *означивать* Олю – «девушкой» или «женщиной» [Жолковский, 1994: 115–116], при котором

классная дама не может «совместить с этим чистым *взглядом* то ужасное, что соединено теперь с *именем* Оли Мещерской» [IV, 98].

Конечно, главным моментом в установлении связи образа Оли с концептом книги, помимо чернильных пятен на пальцах и ведения дневника, является то самое *легкое дыхание* героини. А.К. Жолковский отмечает, что в наблюдения над фактурой рассказа позволяют увидеть игру с самой лейтмотивной лексемой *дыхания* [Там же]. Мысль о легком дыхании, которым должна обладать настоящая женщина, была прочитана Олей «в одной папиной книге» [IV, 98].

И вот в завершающей фразе рассказа до сих пор предельно видимая Оля сама становится легким дыханием, выдуманым книжным концептом: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» [IV, 98]. Бунин показывает, как Оля, умерев, материализует книжное слово, воплощает его в жизнь и освобождается от «последнего слоя тела» – своей фотографии. Оля становится дыханием, ветром – сущность которого оказывается подобна имени собственному: она физична, но не наглядна и «име[ет] богатые духовные коннотации» [Там же: 119]. Кроме того, дыхание напрямую связано «с речью, сопровождающей ее и включающей ее как свое паралингвистическое сопровождение» [Там же]. И само выражение «снова рассеялось», используемое автором вместо слова «смерть», исключает исчезновение, так как означает одновременное феноменологическое редуцирование индивидуальности до полного растворения в мире и слияние с ним. По замечанию О.С. Рощиной, «снова» «подчеркивает как семантику неисчезновения, так и цикличность процесса жизни – смерти, что соположимо с представлением о природном бытии (циклах времен года), где умирание, как и возрождение – лишь временное, но всегда возобновляющееся явление» [Рощина, 2011: 58]. Так автору удается примирить, соединить противоборствующие величины: книгу и жизнь. Г.Н. Кузнецова в «Грасском дневнике» вспоминает комментарий Бунина по поводу этого рассказа: И. А. стал объяснять, что его всегда влекло изображение женщины,

доведенной до предела своей “утробной сущности”. “Только мы называем это *утробностью*, а я там назвал это легким дыханием. Такая наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти, и есть ‘легкое дыхание’, *недумание*. Впрочем, не знаю (*Курсив наш. – Я.Б.*) <...>”» [Кузнецова, 2010: 111]. Интересно, что А. Скидан увидел в фамилии Оли соединение двух смыслов, образованных по созвучию с одной стороны с «пещерой», то есть именно с утробой как символической сущностью женщины, с другой – с «мерцанием и «мщением», то есть со смертью [Скидан, 2013: 231].

Выбранная Буниным фамилия Оли неоднократно привлекала внимание исследователей. В его творчестве фамилия Мещерских входит в одну из трех отмеченных исследователями парадигм героев-однофамильцев²⁷. Род Мещерских был известен в России приблизительно с XIV века. Родоначальником его считается татарский князь Бахмет Усейнович, «засевший» в Мещере – местности, расположенной по среднему течению Оки, от названия которой и была образована фамилия. Потомки Бахмета после крещения сохранили владение Мещерой. Многие представители этого аристократического рода были полковыми и городовыми воеводами, приближенными к императорскому двору [Энциклопедический Словарь].

Род Мещерских упоминается в известной оде Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского» (1779). Ода имеет связи с рассказами Бунина прежде всего общей системой противопоставленных мотивов. Целиком построенная на словесных и тематических контрастах, она соединяет мотивы эпикурейства, наслаждения, жизни и неизбежной, страшной смерти²⁸:

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! ты сокрылся?
<...>
Где *стол был яств*, там *гроб* стоит;
Где *пиршеств* раздавались *лики*,

²⁷ Подробнее об этом см.: [Капинос, 2014: 113-166].

²⁸ Подробнее об этом см.: [Лебедева, 2000].

Надгробные там воют клики,

И бледна *смерть* на всех глядит. (Курсив наш. – Я.Б.)

[Державин, 1983: 27–28]

У Бунина ономастическая единица «Мещерские» впервые появляется в рассказах не как антропоним, образованный от наименования местности, а именно как топоним в повести «Суходол» (1911). Там излюбленным местом охоты сводных братьев – Герваськи и Аркадия Петровича Хрущева – являются Мещерские болота. Сам процесс охоты для Бунина представлял особую ценность не только в связи со сложившейся культурной и литературной традицией (знаменитая сцена охоты из романа «Война и мир» Толстого). Охота – это еще одно проявление «повышенного чувства жизни», обращение к биологическому человеку и в то же время это всегда место смерти.

В другом рассказе «мещерского» цикла «Натали» (1941) снова возникает связь системы персонажей с образом книги. Роковое для Виталия Петровича Мещерского лето, когда происходит его встреча и связь с Натали (тоже ставшей Мещерской в замужестве) и Соней, проходит в свете ежевечернего чтения Гончарова. Обе героини наделяются автором собственной «атрибутикой». В день, когда впервые происходит физическая близость Виталия Петровича с Соней, она носит в волосах красную розу, которая вечером увядает уже к вечеру. Первое же любовное признание Натали происходит как раз во время чтения ею «Обрыва», причем герой видит девушку и говорит с ней буквально через, сквозь книгу:

«<...> мы сидели в березовой аллее и пытались продолжать чтение вслух “Обрыва”. Она, наклонясь, что-то шила, мелькая правой рукой, я читал и от времени до времени с сладкой тоской взглядывал на ее левую руку, видную в рукаве, на рыжеватые волоски, прилежавшие к ней выше кисти и на такие же там, где шея сзади переходила в плечо, и читал все оживленнее, не понимая ни слова. Наконец сказал:

– Ну теперь почитайте вы...

Она разогнулась, под тонкой блузкой обозначились точки ее груди, отложила шитье и, опять наклонись, низко опустив свою странную и чудесную голову и показывая мне затылок и начало плеча, положила книгу на колени, стала читать скорым и неверным голосом. Я глядел на ее руки, на колени под книгой, изнемогая от неистовой любви к ним и звуку ее голоса. <...>

– Натали, какой удивительный цвет волос у вас! А коса немного темнее, цвета спелой кукурузы...

Она продолжала читать.

– Натали, дятел, посмотрите!

Она взглянула вверх:

– Да, да, я его уже видела, и нынче видела, и вчера видела... Не мешайте читать.

Я помолчал, потом снова:

<...>

И взял и сжал ее руку, бормоча и смеясь от счастья:

– Натали, Натали!

Она тихо и долго поглядела на меня, потом выговорила:

– Но вы же любите Соню!

Я покраснел, <...> но с такой горячей поспешностью отрекся от Сони <...> (Курсив наш. – Я.Б.)» [V, 382–383].

Мещерский не может воспринять смысл слов ни когда читает сам, ни когда слушает Натали. В этот момент откровенности ему доступно только чувственное восприятие: он видит тело Натали и созерцает его до каждой эротической подробности, слышит ее голос. Однако неизбежность смерти не исключается и в случае Натали: в конце рассказа героиня умирает в преждевременных родах.

Еще сильнее показанные на примере «Легкого дыхания» связи имени с телом и духом человека проясняются в сопоставлении этого рассказа с парным ему, написанным годом ранее – «Грамматикой любви» (1915). В уже приведенном высказывании Бунина о «Легком дыхании» из воспоминаний

Г.Н. Кузнецовой сам автор проводит связь между двумя рассказами: «Странно, что этот рассказ нравился больше, чем “Грамматика любви”, а ведь последний куда лучше...» [Кузнецова, 2010: 111].

Сделанные Л.С. Выготским выводы о «Легком дыхании» и использованные им принципы анализа успешно применялись исследователями и к «Грамматике любви»²⁹, что позволило установить значимые общие тропы. Прежде всего, обращает на себя внимание факт, что замыслы обоих рассказов соотносятся с особенностями событийности и сюжетно-фабульной организации самих произведений. Как мы помним, источником замысла «Легкого дыхания» послужил для Бунина увиденный им фотографический портрет, и в самом рассказе образ Оля Мещерской связан именно с визуальным восприятием. По контрасту, толчком для написания «Грамматики любви» послужил иной тип чувственного восприятия – слуховой. В заметках Бунина о происхождении рассказов читаем: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно, приятель многих московских букинистов, добыл где-то и подарил мне маленькую *книжечку под заглавием «Грамматика любви»*. Прочитав ее, я *вспомнил что-то смутное*, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки... (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1965-1967: 369]. Как и в «Легком дыхании», героиня предыдущего рассказа и история ее любви с Хвощинским, находится не в фабуле, а в сюжете: на момент событий рассказа Лушка уже умерла. Однако если Олю Мещерскую читатель впервые *видит* через инстанцию повествователя на портрете, то об историю Лушки «некий Ивлев» впервые слышит: «Графиня <...> все сводила разговор на любовь и между прочим *рассказывала* про своего близкого соседа, помещика Хвощинского, который, *как знал Ивлев еще с детства*, всю жизнь был помешан на любви к своей горничной Лушке, умершей в ранней молодости. “Ах, эта легендарная Лушка! – заметил Ивлев

²⁹ См., например: [Зоркая, 1976].

шутливо, слегка сконфузясь своего признания (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 45]. Опять же по контрасту, в отличие от подробнейшего описания прелестной внешности Оли Мещерской, как выглядела Лушка либо неизвестно, либо «говорят, [она – Я.Б.] совсем *нехороша* была собой (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 45]. Если в первом случае сам текст рассказа постоянно напоминает о том, что героиня будто жива: «Это Оля Мещерская» [IV, 94], то во втором случае Ивлеву кажется, «что жила и умерла Лушка не двадцать лет тому назад, а чуть ли не во времена незапамятные» [IV, 47].

Меняется в рассказе и характер рамки. Если в «Легком дыхании» героиня репрезентируется в большей степени через портреты, то в «Грамматике любви» от портретов Бунин оставляет только «образ в серебряной ризе» [IV, 49]. Икона же, теснейшим образом связанная со следованием канону, по словам С.Н. Булгакова, есть в то же время и «художественно-творческий акт, в котором *копирующий воспроизводит в себе, оживляет* и вместе *вживается* в творчество мастера (Курсив наш. – Я.Б.)» [Булгаков, 1999: 286]. И, напротив, в случае с образом Лушки важнее становится именно концепт книги, что видно уже в заметке о замысле рассказа. Вся сущность Лушки и любовь к ней, помещаются Хвощинским на страницы одноименной рассказу книги, которую созерцает Ивлев. Именно это сопоставление наблюдения и любования фотографией Оли в «Легком дыхании» и библиотекой и книгой в «Грамматике любви» позволяет не только увидеть парность рассказов, но и принципиальную связь в осмыслении Буниным проблемы возможностей и функций литературного слова, а в более частном аспекте – иконической специфики имени собственного.

Лушка буквально запаковывается, по принципу матрешки последовательно заключается в рамки³⁰. Ивлева привлекает в имение память и *слух* о таинственной Лушке, но при необходимости «чем-нибудь объяснить свой заезд», [IV, 48] он говорит, что «хочет *посмотреть* и, может быть, купить *библиотеку* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 48]. Шаг за шагом преодолевая разного

³⁰ Подробнее об этом см.: [Анисимов, 2015: 20-31].

рода границы, он добирается до самой книжечки. Дух Лушки буквально претворяется в слова и в сам физический облик книги, которому уделено значительное внимание Ивлева. Сначала он специально просит «хоть *посмотреть* ее (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 51] – на этот раз отдельную книгу (хотя «ее» вполне можно принять за «Лушку»), а затем тщательно перечисляет тематическое содержание и описывает архитектуру книжки – подобно тому, как внимательно и подробно были описаны волосы Оли Мещерской, ее коричневое гимназическое платье и чернильные пятна на пальцах. Так, Ивлев делает замечания о внешнем облике страниц, расположении слов, даже о цвете чернил: «Ивлев стал медленно перелистывать “Грамматику любви”. Она вся *делилась на маленькие главы* <...> Каждая глава состояла из коротеньких, изящных, порою очень тонких сентенций, и некоторые из них были *деликатно отмечены пером, красными чернилами*. <...> А на *чистой страничке* в самом конце было *мелко, бисерно* написано теми же *красными чернилами* четверостишие (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 51].

Как мы помним, исследователи не раз отмечали закрепившиеся за фамилией Оли Мещерской в литературе и культуре полярные мотивы жизни и смерти. В этой же перспективе привлекает к себе внимание имя героини «Грамматики любви». Лушка (Гликерия) означает «сладкое» и устанавливает связь с мотивами меда и пчел. К.В. Анисимов пишет, что эти мотивы реализуют «восходящую еще к Платону архетипическую связку пчел и меда с чтением, книгой и поэтической культурой» [Анисимов, 2015: 24]. Эта связка, с одной стороны, заключается в том, что пчелиный улей имеет столь же сложное строение и иерархическую структуру, как и поэтический текст. С другой же стороны, пчелиный мед – сладость – ассоциируется с эстетическим наслаждением от поэтического произведения, наслаждение же в свою очередь актуализирует мотивы любви и, неразрывно связанные с ней мотивы смерти, потери разума [Там же: 24-26]. В судьбе Лушки обе линии мотивов соединены. Так, любовь к Хвощинскому (мотив сладости) наделяет ее производительной жизненной силой, но реализуя эту силу, Лушка умирает (как и Ната-

ли в одноименном рассказе) – а следом за ней умирает и все в «улье»-усадьбе: Хвоцинский сходит с ума, дом и библиотека приходят в запустение, пол в зале и в гостиной «весь был устлан *сухими пчелами*, которые *щелкали* под ногами (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 49], а в комнате Лушки «желтея *воском*, как *мертвым телом*, лежали *венчальные свечи* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 49], купленные уже после смерти Лушки [Там же: 28].

«По рассказам стариков-помещиков» [IV, 46], Хвоцинский после смерти Лушки начинает терять разум: вместо «сладости»-любви, рождающей силы, у него остается опустевший, разрушенный «улей». Тем не менее, преодоление смерти любимой оказывается для Хвоцинского возможным: по словам его сына, это он написал стихотворение, дополнив им текст «Грамматики любви». И до тех пор, пока Хвоцинский продолжает охранять и ограждать книгу, дух Лушки буквально властвует над миром и человечеством, сам становится силой природы, возрождаясь в ней: Хвоцинский «Лушкиному влиянию приписывал буквально *все, что совершалось в мире*: гроза заходит – это *Лушка насылает грозу*, объявлена война – значит, так *Лушка решила*, неурожай случился – *не угодили мужики Лушке* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 46].

Таким образом, два рассказа представляют собой некий сдвоенный эксперимент. Умершая Оля Мещерская стремится вырваться из рамок рассказа, могилы, кладбища, фотографии, и душа ее оживает, возрождается, «выпорхнув» из собственного надгробного портрета. Образ и дух Лушки по мере повествования напротив все больше замыкается в рамку: в усадьбу, дом, комнату, библиотеку, шкатулку, книгу и, в конце концов, в слово. При этом в обоих случаях портрет (в его взаимозамещении с надгробной надписью-именем) и слово выполняют одну функцию: восстановление и сохранение памяти об ушедшем. Однако если Оля через книжное слово душой и телом (дыханием) «растворяется» в мире, то есть приобщается к всеобщему, единому целому, становится равновеликой миру, то тайна Лушкиной души остается известна лишь одному человеку – Ивлеву, который, покупая «Грамматику любви», словно присваивает себе душу умершей.

Кроме того, интересны и наблюдения не только за функционированием художественных миров, созданных Буниным, но и за взаимодействием самих текстов рассказов с претворенным в них жизненным материалом. По наблюдениям А.К. Жолковского, мир «Легкого дыхания» физичен, он стремится выскочить из текста: об этом говорит не только уже замеченное «выпархивание» Оли (например, читатель буквально слышит дыхание Оли, когда она просит Субботину: «ты послушай, как я вздыхаю» [IV,98]), но и указанные металитературные споры о слове. Прообраз самого концепта легкого дыхания был почерпнут из безвестной, фиктивной, выдуманной книги. С «Грамматикой любви» все обстоит иначе: прообразом книжечки в рассказе была реальная книга, подаренная Бунину Н.А. Пушешниковым, а позднее исследователь А.В. Блюм установил реальное существование книги с названием «Code del'amour» Ипполита Жюля Демольера, изданной в Москве в 1831 г. [Блюм, 2001: 680]. Более того, «некий Ивлев» – еще один герой-однофамилец, позднее появляющийся в рассказах «Зимний сон» (1918) и «В некотором царстве» (1923), по наблюдению Е.В. Капинос, является alter-ego самого автора³¹. Происхождение фамилии героя прямо прописано Буниным: «Прочитав ее [«Грамматику любви» Демольера – Я.Б.], я <...> вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени в моей обычной литературной подписи)» [Бунин, 1965–1967: 369]. Реалии своей жизни – включая собственное имя – Бунин «запаковывает» в текст своего рассказа подобно тому, как Хвощинский делает то же с душой Лушки.

Вместе с тем, перемещение аудиального и визуального способов восприятия возвращает к указанному М. Ямпольским явлению реперезентации репрезентации. Истории о судьбе Оли и Лушки доходят до читателя через повествователя-проводника посредством услышанного слова (в случае «Легкого дыхания» это происходит с помощью неоднократной смены точек зрения), то есть именно использованием слова по своему непосредственному

³¹ Подробнее об этом см.: [Капинос, 2010].

традиционному назначению: его претензией объективно изображать мир. Однако такое аудиальное слово оказывается профанным: молва, слух оказываются несостоятельными в обоих рассказах. Они опровергаются именно путем противопоставления физического, чувственного, визуально воспринимаемого – портрета, книги. Словесное описание в данном случае оказывается лишь вторичным, неизбежно неполноценным.

Напоследок обратимся еще раз к уже упомянутому в начале параграфа рассказу Бунина «Огонь пожирающий».

Рассказ имеет отчетливые линии пересечения и с «Грамматикой любви», и с «Легким дыханием». «Хозяйка» – женщина, завещавшая свое тело сожжению, в первых строках рассказа (которые Бунин называл едва ли не самыми важными в композиционном целом всего произведения) изображается внешне с той же детальностью и пристальным вниманием в телесности, что и Оля Мещерская: «Это была высокая *красивая* женщина с *ясным и живым* умом, с *бодрым, деятельным* характером, *молодая, здоровая, всячески счастливая, всячески одаренная судьбой*. Как памятны мне ее блестящие *ореховые волосы*, ее *открытый* и приветливый *взгляд*, *чистый звук голоса*, *благородство рук и ног*, казавшихся особенно пленительными при ее крупном сложении, и даже ее любимая *накидка* из гранатового бархата, отороченная сободем! (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 60]. Последними словами женщины в рассказе становится риторический вопрос о предчувствии собственной смерти, и сама смерть наступает столь же внезапно, преждевременно как и гибель Оли.

Центральная тема рассказа появляется «среди оживленного и беспредметного *разговора* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 260], и связанна эта тема не с любовью, а со смертью, с сожжением. «*Кто-то почему-то вспомнил* старика В., известного *собирателя фарфора*, старомодного *богача* и едкого *причудника*, умершего в прошлом году и завещавшего себя сжечь, пожелавшего, как он выразился, “быть тотчас же после смерти *ввергнутым в печь огненную*, в *огонь пожирающий*, *без всякой, впрочем, претензии на роль Феникса*” (Курсив

наш. – Я.Б.)» [IV, 260]. Здесь заметен отпечаток образа Хвощинского – лекционера книг, «чудака» [IV, 45] и «редкого умницу» [IV, 46]. Кроме того, коллекционирование фарфора сразу отсылает к звенящему «фарфоровым венком» ветру над могилой Оли и фарфоровому медальону с ее фотографией на кресте. Однако здесь, в «Огне пожирающем», идея возрождения не просто отрицается, а осмеивается. Языческий миф о возрождающейся в огне птице-Фениксе, рассказанный подчеркнуто высоким библейским³² слогом, иронически подается как анекдот и, становится отрицающим жестом.

Особого внимания заслуживают контрастные описания кладбища и здания крематория. Настоящее кладбище изображено в совершенно утопических тонах: как живой город с «проспект[амии], алле[ями], целы[ми]бульвар[ами] и улиц[ами]» [IV, 262], возвышенное, чистое и открытое пространство, умиротворяющее и «спасительно[е]» [IV, 262], похожее на музей, с обилием «пышных живых цветов на куртинах, у подножия крестов и бюстов, на мраморных и гранитных плитах и у входа склепов» [IV, 262]. Оно вселяет радость «вечной молодости мира, вечно воскресающей жизни» [IV, 263]. Напротив, здание крематория подчеркнуто изображается с одной стороны как завод, как машина умерщвления, с другой – как в прямом смысле слова анатомический театр, «адский притон» [IV, 264], содержащий в себе «геенну огненную» [IV, 264]. Крематорий вызывает чувство ужаса, бессмысленности, обреченности, он связан с мотивами бездны и пустоты. Обряд сожжения описан в театральных понятиях: сцена, занавес, «бутафорское подобие гроба» [IV, 263]. Прежде всего, нам важно здесь два момента. Повествователь, опоздавший на начало сожжения, тем не менее, будто видит со стороны вторую смерть женщины. Подходя к капищу крематория, перед ним открываются «две высоких заводских трубы, – именно заводских, голых, кирпичных, <...> – и из одной черными клубами валил дым. <...> страшный, молчаливый дым, такой особенный, такой не похожий ни на один дым в мире!

³² Подробнее о мотивах огня, смерти, возрождения, а также о соотношении языческого и христианского в рассказах «Аглая», «Огонь пожирающий» и «Богиня разума» см.: [Капинос, 2014: 167-197].

(Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 263]. Именно этот дым, вылетающий из голой, не означенной ни словом (именем), ни изображением умершего, контр-направлен и вылетающей душе-дыханию Оли, и общей благостной атмосфере холодного и ветреного апрельского дня. Однако здесь специально подчеркнуто, что дым не может раствориться в мире, природа его чужда миру. Поэтому душа женщины лишается возможности возрождения. Точно также и тело героини не возвращается в земное лоно, а наглухо *упаковывается* в голый мраморный ящик и «замуров[ывается] и запечат[ывается]» в голую стену [IV, 265]. Это буквально обречение на вечное горение в аду: стена, в которую помещается прах, окружает горнило печи крематория.

В судьбах героинь обоих рассказов повествователь подчеркивает настолько мощную силу жизни, что она одновременно тянет их к року, к трагически случайной, в обоих случаях ошеломляющей и даже неуместной, не вписывающейся в общий фон жизни и образов героинь смерти. Роль Малютина и роль казачьего офицера здесь выполняет воспоминание и слух о старике В.: «Едучи, я думал все то же: какая изумительная *случайность*! Точно сам злой дух внезапно шепнул ей тогда, что минуты ее сочтены. И нужно же было кому-то ни с того ни с сего вспомнить этого старого циника!» [IV, 262]. Но в отличие от Оли, «хозяйке» в «Огне пожирающем» категорически отказано в возрождении, и в этом особенно ярко проявляется контрнаправленность рассказов: «И я не представлял, не верил, я смотрел по сторонам, и меня быстро уносило вперед навстречу весеннему *ветру* и солнцу. Но, смотря, все думал: да, *вот весенний ветер, а ее уже нет!* Вот солнечный блеск и Сена, а она этого уже *не видит и не увидит никогда!* Вот я с какой-то кощунственно-веселой быстротой мчусь по ее родному и любимому городу и втайне все-таки наслаждаюсь, а она из этого города да и вообще из всего нашего мира *уже исчезла!*» [IV, 262]. Героиня, настойчиво повторяющая свое завещание о сожжении, неуместное посреди оживленной беседы в гостиной, словно по собственной воле движется к смерти, призывает ее, вопреки всем благам своей судьбы. Она обрекает свое тело на сожжение, полное уничтожение и,

следовательно, забвение. Ее останки отправляются не на кладбище-музей, где каждый памятник самоценен и уникален, а в голую, монолитную стену, смешивающую все сходства и различия. Поэтому и душа ее исчезает, не сливается с тем самым *весенним ветром*.

Кроме того, противопоставленность рассказов проявляется и в закономерностях описания видимого и не видимого повествователем. Физическая смерть Оли происходит публично: «среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом» [IV, 96]. А после ее смерти остается ее имя-портрет на кресте, который и напоминает о ней, который *виден* – в частности, классной даме. Душа же Оли *невидима*, она сливается с прозрачным ветром, с воздухом. В случае с «Огнем пожирающим» все оказывается перевернуто. Единственным действительным свидетелем смерти героини оказывается лакей. В крематории «народу было мало» [IV, 263], но даже эти люди *не видели* сожжения: «Церемония совершалась *где-то там, за траурным занавесом*, который висел в глубине залы, закрывая нечто вроде театральной сцены» [IV, 263]. Однако при этом, повествователь именно *видит* то, что должно быть душой – черный, особенный дым, вылетающий из трубы крематория.

Окончательная смерть, невозможность возрождения подчеркиваются и настойчивым повторением в изображении крематория и обряда сожжения мотива тишины: «меня, кажется, больше всего поразила именно *грубая молчаливость, спокойная беспощадность*, с которой валил дым. И такое же *глубокое молчание* царило и внутри этого капища (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 263]. Спасение здесь невозможно, и отсутствие звуков дополняется замечанием повествователя: «Бога здесь не было» [IV, 264].

Таким образом, на примерах трех рассказов мы видим, как в творчестве Бунина совмещаются мистико-пантеистические и христианские представления о связи тела и духа, жизни и смерти. Г.Ю. Карпенко отмечает: «следуя религиозно-философским традициям, Бунин изображал смерть как двойной процесс: с одной стороны, она есть уничтожение, сгорание человеческого тела, праха, с другой, – выделение в человеке нетленного: мысли, любви, души,

духа, дыхания – той субстанции, что находится в родстве со вселенским божественным началом и стремится к слиянию с ним» [Карпенко, 1998: 44]. Надгробное слово, имя является связующим звеном между этими неразрывными началами: сакральное, одухотворенное, магическое оно одновременно является и последним слоем тела, физичным вплоть до прямого воплощения в теле Оли Мещерской.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Имя собственное является неотъемлемой частью культуры и литературы, его использование в художественном тексте дает автору возможность решения широкого круга художественных задач. Исключительный жизненный и творческий путь Бунина, связанный, с одной стороны, с восприятием и позиционированием себя как последнего классика русской литературы, а с другой – определяющийся сложными отношениями с модернистскими течениями, обусловили сложившиеся особенности его индивидуальной художественной системы, уникальность поэтики художественного знака, поэтического слова, собственного имени.

Исследование функционирования принципиально важной разновидности словесного знака в поэзии и прозе писателя – имени собственного – позволило нам сделать важные выводы не только о самой категории имени в литературном творчестве, но и о поэтике всего художественного мира автора, о целом комплексе его философских, историософских, поэтических, авторефлексивных взглядов.

Во-первых, опираясь на исследования по исторической поэтике об эволюции художественного знака, мы выявили, что Бунин продолжает использовать и даже интенсифицирует мифопоэтический потенциал имени. Представляя собой не просто конвенциональное, коммуникативное слово, имя способно заключать семантический или культурный код, дешифровка которого, открывает выход на общую проблематику творчества писателя. Однако это лишь один – начальный – аспект его использования и, следовательно, изучения.

На ономастическую систему творчества Бунина повлияло постоянное ощущение связи с предками: как кровными, так и литературными. Это нашло отражение в том, что за именем собственным в творчестве Бунина нередко скрывается целая сеть аллюзий, интертекстуальных связей с другими текста-

ми литературы и историко-культурными явлениями. Автор использует уже сложившийся вокруг имени миф, его семантику, тем самым продлевая жизнь имени и связанной с ним традиции.

В ходе исследования было замечено, что узловым художественной ситуацией для исследования имени чаще всего становится смерть. Она актуализирует проблемы угасания, забвения, и противостоящую им функцию имени собственного быть хранителем памяти, локусом сохранения рода. Смерть также привлекает внимание к особенностям возникающего в творчестве Бунина в той или иной форме топосу кладбища и, далее, к надгробию как носителю начертательной и изобразительной (портрет) формы имени собственного.

Во-вторых, в ходе нашей работы мы разнообразили и уточнили наблюдения исследователей творчества Бунина о том, что связь его художественной системы с системами модернистов является более сложной, чем констатируемые ранними исследованиями отношения отталкивания и категорического взаимонеприятия. Сравнительный анализ показывает, что наиболее близкой Бунину оказывается поэтика акмеистов. С ними писателя сближает, с одной стороны, острое внимание к внешнему облику художественного слова: фонетико-произносительным особенностям и самой эстетике написания, *изображения каждой буквы*. С другой стороны, у Бунина и акмеистов пересекаются стратегии индивидуализации человека, создаваемой благодаря перекосу внешней изобразительности, богатству вещей, деталей, зачастую выступающих в функции «место-имения». Вещь или местоимение могут являться в мире Бунина заместителем имени, его разновидностью, но никогда — заместителем персонажа, уникальной личности. Вещь не затмевает индивидуальность, а становится буквально ее частью (как чернила на образном уровне рассказа «Легкое дыхание» вплетаются в тело Оли Мещерской), согласно традиции древнего синкретизма. В этом и состоит один из немаловажных аспектов неприятия Буниным не только собственно модернистских

течений, но и систем, их, как ему казалось, породивших – в частности, рассмотренных нами фрагментов поэтик Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского.

Вывод о возрождении в поэтике Бунина тенденций архаического синкретизма, форм мифологического сознания, замеченный в ходе диахронного анализа, подтверждается и при рассмотрении поэтических текстов автора, где особенно важными свойствами, связанными с особенностями лирики как литературного рода, оказываются обнаруженные перформативность и иконичность имени собственного. Имя теряет свойство поэтического знака-символа, на всех уровнях оно стремится быть не условным, а буквально изобразительным. Тем самым имя оказывается входом в глубокую проблему осознания Буниным языковой и художественно-литературной практики.

Исследование смыслообразующих возможностей имени в творчестве Бунина позволяет говорить о том, что имя собственное в его прозе является принципиально важной формально-содержательной категорией. Оно активно взаимодействует с сюжетно-фабульной и субъектной организацией текста. Имя может выступать как одно из средств конструирования нарративной структуры произведения, влияя на событийность текста как важнейшую категорию его повествовательного развертывания. На примере неоднократно появляющихся героев-однофамильцев оно также выступает как фактор циклообразования.

В перспективе дальнейших исследований представляется особенно продуктивным обратить внимание на сравнение поэтики имени собственного в творчестве Бунина с иными индивидуальными художественными системами представителей разных направлений модернизма. В нашей работе не исчерпан и сравнительный анализ систем Бунина и Н.В. Гоголя. Кроме того, в новом прочтении с точки зрения оноματοпоэтики нуждается весь массив прозы писателя, лишь некоторые репрезентативные фрагменты которого были проанализированы в настоящем исследовании.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. 446 с.
2. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: СФУ, 2015. 148 с.
3. Анисимов К.В. Книга И.А. Бунина «Воспоминания» как цикл: опыт реконструкции автобиографического сюжета // Критика и семиотика. 2011. Вып. 15. С. 143–163.
4. Анисимов К.В. «Поистине достоин изучения». Географическая экзотика в повествовательной структуре «крестьянских» рассказов И.А. Бунина («Ночной разговор» – «Будни») // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 1. С. 112–122.
5. Анисимов К.В., Капинос Е.В. «Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 93–108.
6. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский как «Василий Афанасьевич Бунин»: Жуковский в сознании и творчестве И.А. Бунина (от ранних переводов к «Темным аллеям») // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1. Томск: Издательство Томского университета, 2010. С. 257–270.
7. Анисимова Е.Е. Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX–начала XX веков // Филология и человек. 2010. № 2. С. 66–78.
8. Бабореко А.К. Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2004. 464 с.
9. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии (1870–1917). М.: Художественная литература, 1967. 332 с.
10. Бахрах А.В. Бунин в халате. М.: Согласие, 2000. 243 с.

11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневекового Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
12. Блюм А.В. Из бунинских разысканий. I. Литературный источник «Грамматики любви» // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 678– 693.
13. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
14. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Догматический очерк // Булгаков С. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т. 2. СПб.: Искусство ИНАПРЕСС, 1999. С. 241– 310.
15. Бунин И.А. Автобиографические заметки // И.А. Бунин Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.9. М., Воскресенье. 2006. С. 299–309.
16. Бунин И. А. <Как я пишу> // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М.: Художественная литература, 1965–1967. Т.9. С. 374– 376.
17. Бунин И.А. Книга моей жизни // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. М.: Наука, 1973. Ч. 1. С. 382– 386.
18. Бунин И. А. Происхождение моих рассказов // Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М.: Художественная литература, 1965–1967. С. 368– 373.
19. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. М.: Художественная литература, 1987.
20. Бунин И.А. Окаянные дни. М.: Эскмо, 2014. 224 с.
21. Бурцев В.А. Коннотативные признаки собственных имен в произведениях И.А. Бунина // И.А. Бунин и XXI век: материалы Международной научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя. Елец: ЕГУ, 2011. С. 252– 256.
22. Выготский Л.С. «Легкое дыхание // Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов на Дону: Феникс, 1998. С. 186– 207.

23. Гаспаров Б.М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 274– 303.
24. Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд.подг. О.Г. Дилакторская. СПб.: Наука, 1995. 296 с.
25. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. 688 с.
26. Гриненко Г.В. История философии. М.: Юрайт, 2004. С. 525– 533.
27. Двинятин Ф.Н. Три этюда по поэтике имени // Семантика имени (Имя-2). М.: Языки славянских культур, 2010. С. 93– 126.
28. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1999. 187 с.
29. Державин Г.Р. Стихотворения. М.: Правда, 1983. 224 с.
30. Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 103– 120.
31. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.1. Стихотворения 1797 – 1814 гг. М.: Языки русской культуры, 1999. 760 с.
32. Зверев А.Д. Семантика и функции антропонимов в языке произведений И.А. Бунина // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX вв. Белгород: Издательство Белгородского университета, 1998. С. 211– 216.
33. Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 32– 44.

34. Зоркая Н.М. Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М.: Наука, 1976. С. 251– 259.
35. Иванов В.Г. Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Новосибирск, 2005. 168 с.
36. Иванова Е.В. Философия имени в творческом наследии П.А. Флоренского // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 20– 41.
37. Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М.: МАКС Пресс, 2011. 520 с.
38. Капинос Е.В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Лирические и эпические сюжеты. Новосибирск: Редакционно-издательский центр НГУ, 2010. Вып. 9. С. 132–143.
39. Капинос Е.В. Автоперсонаж и онейрическое пространство в рассказе И.А. Бунина «Зимний сон» // Вестник Удмуртского университета. 2011. Вып. 4. С. 52–58.
40. Капинос Е.В. Формы и функции лиризма в рассказах И.А. Бунина 1920-х годов: дис. ... док. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2014. 331 с.
41. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара: Издательство Самарской гуманитарной академии, 1998. 114 с.
42. Касаткина Т.А. К вопросу о функциях имен в произведении Ф.М. Достоевского // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 231– 250.
43. Кихней Л.Г. Онтологический статус слова в поэтическом дискурсе Серебряного века // Modernités russes 11. L'unité sémantique de l'Âge d'argent. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2011. С. 47– 63.

44. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013. 280 с.
45. Колосова С.Н. Идея портрета в одноименном стихотворении И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX-XXI веков: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя. Елец: ЕГУ, 2006. С. 70–74.
46. Кривонос В.Ш. Плюшкин в «Мертвых душах» Гоголя: имя, фамилия, прозвище // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 207–216.
47. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. Последняя любовь Бунина. М.: Астрель, 2010. С. 379 с.
48. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М., 2000. 415 с. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/lebedeva/index.html#1> (дата обращения: 10.05.2016).
49. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 6–24.
50. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7–8. С. 47–82.
51. Лекманов О. Две заметки о «Легком дыхании» И. Бунина // Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. С. 217–221.
52. Листрова-Правда Б.Т. Личные собственные имена и национально-культурная семантика // И.А.Бунин и русская культура XIX – XX веков: Тез. междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11 – 14 октября 1995 г.). Воронеж: Квадрат, 1995. С. 101–104.
53. Лифшиц А.Л. Как зовут персонажей комедии «Ревизор»? // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 217–230.

54. Лихачев Д.С. Лицедейство Грозного. К вопросу о смеховом стиле его произведений // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л: Наука, 1984. 295 с.
55. Лосев А.Ф. Философия имени / Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 613– 801.
56. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 778– 742.
57. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.
58. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870– 1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994. 433 с.
59. Мандельштам О. Я. Собрание сочинений в четырех томах. Том II. М.: Издательский центр «Терра», 1991. 703 с.
60. Мароши В.В. Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 2000. 348 с.
61. Мароши В.В. «Плетение словес» в житетворчестве и поэтике Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей. Томск: Издательство Томского университета, 2007. Вып. 1. С. 160– 174.
62. Мароши В.В. Жанр граффити-автографа в травелогах русских писателей // Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты: сборник научных работ. Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус», 2013. С. 78– 114.
63. Марулло Т. Г. «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 109– 124.

64. Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69, № 2. С. 25–42.
65. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
66. Михайлова О.Н. Путь Бунина-художника // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 7–56.
67. Моррис Ч.У. Основания теории знаков. URL: http://www.bimbad.ru/docs/morris_semiotics.pdf (дата обращения: 03.02.2015).
68. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. URL: <http://www.flibusta.net/b/218229/read> (Дата обращения: 12.03.2014).
69. Одоевцева И.В. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Художественная литература, 1998. 334 с.
70. Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895–1915. Вступ. ст. А.А. Нинова // Литературное наследство. Т. 84: В 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 421–470.
71. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ Алетейя, 2000. 352 с.
72. Письма к М.В. Карамзиной // Лит. наследство. Т. 84: В 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 663–687.
73. Пожиганова Л.П. Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. Белгород: Издательство Белгородского университета, 2005. 208 с.
74. Попова И.Л. Имя в литературной мистификации // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 129–155.
75. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т.3. Стихотворения 1927 – 1836 гг. Москва – Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1950. 553 с.

76. Пчелов Е.В. Род Буниных в российской культуре и науке // И.А. Бунин и русская культура XIX – XX веков: Тез. междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11 – 14 октября 1995 г.). Воронеж: Квадрат, 1995. С. 3–4.
77. Ранчин А.М. Символика в «Войне и мире»: Из опыта комментирования. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501707> (дата обращения: 29. 04.2014).
78. Риникер Д. Подражание – пародия – интертекст: Достоевский в творчестве Бунина // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 170– 211.
79. Рощина О.С. К интерпретации рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» // Сибирский филологический журнал, 2011. № 1. С. 53– 59.
80. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
81. Скидан А. Ребенок – внутри. Еще раз о «Легком дыхании» // Скидан А. Сумма поэтики. М.: НЛО, 2013. 296 с.
82. Сливицкая О.В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж: Квадрат, 1995. С. 5– 34.
83. Сливицкая О.В. О концепции человека в творчестве И.А.Бунина (Рассказ «Казимир Станиславович») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1970. С. 155– 162.
84. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 270 с.
85. Сливицкая О.В. Проблема социального и «космического» зла в творчестве И.А. Бунина («Братья» и «Господин из Сан-Франциско») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 123– 135.
86. Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. 352 с.

87. Событие и событийность: Сборник статей. М.: Издательство Кулагиной–Intrada, 2010. 296 с.
88. Созина Е.К. «Стадия зеркала» в творчестве И.А. Бунина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень: Издательство ТюмГУ, 1997. Вып. 3. С. 62–66.
89. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
90. Таборисская Е.М. Феномен имени в «Евгении Онегине»: авторский выбор и функционирование в романном тексте // Универсалии русской литературы. Вып. 5. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2013. С. 411–426.
91. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
92. Толстой Л.Н. Война и мир. В 4 т. Т. 1. М., Просвещение, 1987. 287 с.
93. Топоров В.Н. Из теоретической ономатологии // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М: Языки славянской культуры, 2004. С. 372– 379.
94. Топоров В. Н. Из индоевропейской этимологии VI (1 – 2) // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. М: Языки славянских культур, 2006. С. 187–194.
95. Топоров В.Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М: Языки славянской культуры, 2004. С. 362– 371.
96. Топоров В.Н. От имени к тексту // Имя: Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 15– 27.

97. Топоров В.Н. «Скрытое» имя в русской поэзии // Имя: Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 118– 132.
98. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198– 226.
99. Тюпа В.И. Перформативность лирики // «Точка, распространяющаяся на все...»: к 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова: сборник научных трудов / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2012. С. 344– 354.
100. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: ООО научно-внедренческая фирма «Сенсоры. Модули. Системы», 1998. 115 с.
101. Унбегаун Б.О. Русские фамилии: пер. с англ. М.: Прогресс, 1989. 443 с.
102. Успенский Б.А. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // Успенский Б.А. Избранные труды. Том 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 151– 163.
103. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 3 т. / Под ред. М. Грин. Т. 1. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977. 367 с.
104. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986.
105. Флоренский П.А. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М.: Мысль, 2000. С. 171– 234.
106. Флоренский П.А. Именославие как философская предпосылка // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 2000. С. 252– 286.
107. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.

108. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. 448 с.
109. Чуньмэй У. Портреты старца и странника в рассказе И.А. Бунина «Аглая» // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже веков. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2006. С. 130–134.
110. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: НЛО, 2002. 464 с.
111. Шестакова Э.Г. Местоимение как имя в мире И.А. Бунина // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 268–287.
112. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
113. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 151–165.
114. Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html> (дата обращения: 21.03.2014).
115. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: НЛО, 1998. 688 с.
116. Эткинд А., Уффельман Д., Кукулин И. Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельмана, И. Кукулина. М.: НЛО, 2012. С. 6–50.
117. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛО, 2007. 616 с.
118. Яровая Т.Ю. Личные собственные имена в дореволюционном творчестве И. А. Бунина: отбор и использование: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж., 2000. 258 с.